

RICARDO LUIZ PEDROSA ALVES

ESCREVER O ROMANCE RURAL. *CACAU, BANGUÊ E S. BERNARDO*

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras, no curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Alves, Ricardo Luiz Pedrosa
Escrever o romance rural: *Cacau, Banguê e S. Bernardo* / Ricardo
Luiz Pedrosa Alves – Curitiba, 2016.
376 f.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

1. Ficção brasileira – História e crítica - 1930. 2. Literatura
brasileira - Regionalismo. 3. Identidade social – Brasil - Literatura.
I.Título.

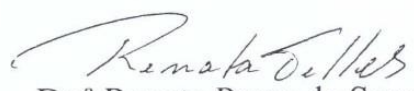
CDD B869.3



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102


Ata setingentésima quadragésima sexta, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutor a que se submeteu o doutorando **RICARDO LUIZ PEDROSA ALVES**. No dia vinte e nove de abril de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, no Anfí 1100, 11º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes professores doutores: Fernando Cerisara Gil, Presidente, Simone Meucci, Renata Praça de Souza Telles, Zama Caixeta Nascentes e Luis Gonçalves Bueno de Camargo designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada **“ESCREVER O ROMANCE RURAL: CACAU, BANGUÊ E SÃO BERNARDO”**, apresentada por **RICARDO LUIZ PEDROSA ALVES**. A sessão teve início com a apresentação oral do doutorando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o professor Fernando Cerisara Gil retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Doutor em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte e nove de abril de dois mil e dezesseis.


Dr Fernando Cerisara Gil


Dr.ª Renata Praça de Souza Telles


Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo


Dr.ª Simone Meucci


Dr. Zama Caixeta Nascentes


Ricardo Luiz Pedrosa Alves




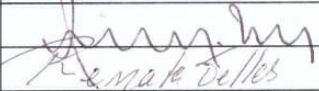
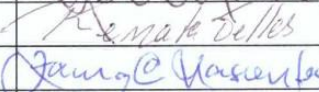
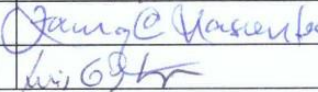

Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-
Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

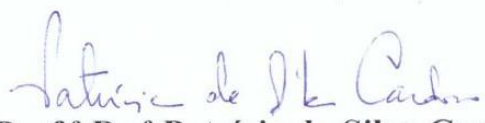
Defesa de tese de doutorado de **RICARDO LUIZ PEDROSA ALVES** para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo-assinados Fernando Cerisara Gil, Simone Meucci, Renata Praça de Souza Telles, Zama Caixeta Nascentes e Luis Gonçalves Bueno de Camargo arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a tese: **“ESCREVER O ROMANCE RURAL: CACAU, BANGUÊ E SÃO BERNARDO”**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, conforme especificações abaixo:

| Banca | Assinatura | APROVADO Não APROVADO |
|---|--|-----------------------------|
| Dr. Fernando Cerisara Gil (Presidente) |  | Aprovado |
| Dr. ^a Simone Meucci |  | APROVADO |
| Dr. ^a Renata Praça de Souza Telles |  | Aprovado |
| Dr. Zama Caixeta Nascentes |  | Aprovado |
| Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo |  | Aprovado |

Curitiba, 29 de abril de 2016.


Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

AGRADECIMENTOS

Minha ilusão sobre esta tese é a de que ela seja essencialmente afetiva. Afetividade pelo Brasil e sua literatura. Afetividade pelo mundo rural e de pequena província; onde nasci, de onde vim, de onde minha família veio; mundo rural também onde, principalmente, esta tese foi escrita, em Guarapuava, interior do Paraná, longe das capitais. Mas afetividade também pela pesquisa acadêmica sobre as escritas do romance rural, pesquisa que me proporcionou uma experiência fabulosa de escrita e pensamento. Pesquisa acadêmica que igualmente me ofereceu alguns diálogos fecundos com colegas e com meu orientador: destaco em particular as contribuições de Luís Bueno, que discutiu o projeto final, e de Raquel Illescas Bueno e Simone Meucci, que discutiram o trabalho quando da qualificação. As contribuições mais significativas, porém, advieram da arguição durante a defesa da tese. Nesse sentido, agradeço aos professores Luis Gonçales Bueno de Camargo e Zama Caixeta Nascentes, e às professoras Renata Praça de Souza Telles e Simone Meucci. Pesquisa acadêmica que, principalmente, nesses acasos planejados do sistema cultural brasileiro, tipicamente situados na estrutura social do campo intelectual, fez com que eu conhecesse a mulher da minha vida, minha parceira de doutorado e casa e amor, Ana Beatriz. Esta tese também é dela, do seu apoio incondicional, das nossas conversas noite após noite, da nossa exaustão investigativa e da nossa paixão pela literatura. Fernando Gil é nosso padrinho involuntário (com o perdão da indiscrição), pois eu e Ana nos conhecemos numa de suas disciplinas sobre o romance rural, na Pós da UFPR. Afetividade por querer dar o meu melhor ao Tomás, meu filho, companheiro e incentivador, que cresceu junto com a tese, tornando-se um adulto de que me admiro e que me emociona. Afetividade por querer dar o meu melhor também à minha mãe, Marta Alice, e ao meu pai, Luiz Carlos, sempre apoiadores. Afetividade por querer ser um bom exemplo aos meus irmãos queridos Márcio e Mariana (e aos meus sobrinhos lindos todos: agora o tio vai poder ser mais de vocês!). Afetividade pela minha avó Clélia, que nos deixou, mas que deixou em mim tantas histórias do mundo provinciano e rural. Ao meu amor, aos parentes e amigos, minhas desculpas pelas encrencas e faltas proporcionadas por esta tese. Não vai acontecer de novo, prometo. Afetividade igualmente pela escrita da tese, por conseguir imprimir nela o andamento de ensaio. Sempre considerei o ensaio a forma mais honesta e sensível

para a apreciação e a compreensão crítica da literatura. Afetividade pela inspiração no trabalho sério (e afetivo) de meu orientador, Fernando Cerisara Gil. Agradeço pela paciência e pela indicação da importância de se verificar a posição do romance rural na literatura brasileira, em sua experiência social mais complexa. Agradeço igualmente às bolsas concedidas pela CAPES e pelo CNPq. Afetividade mesmo pelas condições de escrita desta tese, numa cidade rural identificada ao agronegócio, ao massacre de quilombolas e à exclusão social típica de regiões latifundiárias. Na condição de intelectual na província, professor universitário para alunos de regiões ainda muito ruralizadas (e afetividade igualmente por eles, parceiros do cotidiano e da construção do conhecimento – com um agradecimento especial para Jeferson Ramos), sob a constrição proletária de opinião e de humanidade de empregado do agronegócio (que aqui comanda também a educação), a conversa quase diária com o colega de profissão Jeferson Cavalcanti ajudou a criar uma ilusão civilizatória (com o perdão da expressão). Afetividade, por fim, aos meus cachorros, aos dez que nos proporcionam uma espécie de fazendinha aqui em casa, tornando-me quase um senhor rural, ainda que deles um igual. Como se vê, gostei tanto de escrever a tese que custei a largar dela.

FAZENDAS

I

Antigo e futuro

Descortino o pavimento, a medo.

Bodoquena, Ivaé, e

Este país que se consome, intocável.

Agora me revejo enigma:

Um boi devora minhas mãos.

II

Meu tronco é vegetal.

Origem e limite se confundem

nesta palavra de ordem:

Arca de fogo onde era terra,
me interrogo na miragem.

As fazendas

recomeçam.

RIO, 1965

(Cacaso, *A palavra cerzida*)

QUANDO EU ERA MOLEQUE

cacei um tatupeba

(Francisco Alvim, *Poemas [1968-2000]*)

RESUMO

O objetivo da pesquisa é a investigação das possibilidades críticas de se tratar os chamados romances regionalistas sob um outro enquadramento conceitual, o de romances rurais. Discute-se certa inconveniência da abordagem pela via regionalista e se busca uma aproximação conceitual de “romance rural”, buscando reconfigurar a abordagem das relações entre forma literária e estrutura social. O enquadramento é o da constituição de um modelo de realismo rural crítico ainda canônico, o que responderia à formalização ideológica de um romance simultaneamente brasileiro e moderno. O caminho principal para tal discussão será a leitura crítica dos romances *Cacau* (Jorge Amado), *Bangüê* (José Lins do Rego) e *S. Bernardo* (Graciliano Ramos). Nesse sentido, busca-se entender nos livros a relação entre a legitimação do rural enquanto conjugação tensa e contraditória de forma e conteúdo. No mesmo passo, investiga-se na estrutura social as condições históricas para aquela legitimação nos romances, cobrindo o plano ideológico de algumas representações simbólicas nacionais que interpretaram a relação entre rural e modernidade. Nos três romances, narrados na primeira pessoa e publicados entre 1933 e 1934 (o que favorece a perspectiva comparativa), a discussão e a figuração do livro e da enunciação saltam aos olhos. Forma-se um contraste intenso entre a forma literária e a matéria rural. Constituem-se, assim, casos modelares da relação entre a literatura e dimensões da ruralidade, como a representação dos subalternos, a posição social do intelectual, a relação entre modernidade e ruralidade no caso brasileiro enquanto construção de identidade. Nos três romances, de orientações ideológicas diferentes, discutir método e função do livro e do escritor é problema indissociável do próprio trabalho ficcional de representação da ruralidade. A orientação da pesquisa é comparatista, tendo como objeto as diferentes, e ao mesmo tempo próximas, abordagens do “romance” e do “rural” pelos autores, no tocante às próprias injunções do sistema literário: autor, leitor, literatura, livro, romance, mercadoria, arte, intelectual etc. O ângulo escolhido para a pesquisa é o da mediação dos romances em relação à ruralidade enquanto construção simbólica legítima de uma dimensão sócio histórica, às voltas com as demandas de negação do “literário” próprias do contexto da década de 1930.

Palavras-chave: Romance rural. Romance regionalista. Romance de 30. Ruralidade.

ABSTRACT

This research aims at investigating the critical possibilities of treating the so-called regionalist novels under another conceptual framing, reading them as rural novels. This work discusses the inconveniences of such regionalist approach and seeks a conceptual approach of the rural novels, redesigning the relationship between literary form and social structure. The conceptual framing adopted seeks at constituting a still more canonic model, which would respond to the ideological formalization of a novel that is, at the same time, Brazilian and modern. The main path for such discussion is the critical reading of novels *Cacau* (by Jorge Amado), *Bangüê* (by José Lins do Rego) and *S. Bernardo* (by Graciliano Ramos). In this sense, we seek to understand the relationship between the legitimacy of rural as a tight and contradictory combination of form and content. Similarly, this work aims at investigating, within the social structure, the historical conditions for that kind of legitimacy in the novels, covering the ideological level of some national symbolic representations, which interpreted the relationship between rural and modernity. In the three novels, narrated in the first person and published between 1933 and 1934 (which favors the comparative perspective), the discussion and figuration of the novels and enunciation leap to the eye. A strong contrast is formed between literary form and the rural matter. Exemplary cases of the relationship between literature and dimensions of reality are constituted, as the representation of the subaltern, the social position of the intellectual, the relationship between modernity and rurality in the Brazilian case as identity construction. In the three novels, of different ideological orientations, discussing method and the function of both the book and the writer constitutes an inseparable problem from the very work of the fictional representation of rurality. The orientation of the present research is comparative, having as object of analysis the different, but similarly close, approaches adopted by the cited authors towards the “novel” and “rurality”, in regard to the very injunctions present in the literary system: author, reader, literature, book, novel, merchandise, art, intellectual, etc. The angle chosen for the present survey is one of the mediation of the novels in relation to the rurality as legitimate symbolic construction of a historical social dimension, dealing with the demands of denying the literary aspect of the literature, a characteristic from the context of the 30s.

Key words: Rural novel. Regionalist novel. Novel of the 1930's. Rurality.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 2 | ROMANCE&RURAL..... | 35 |
| 2.1 | ROMANCE RURAL E EXPERIÊNCIA SOCIAL..... | 35 |
| | EXCURSO: LÚCIA MIGUEL-PEREIRA LENDO O REGIONALISMO | 67 |
| 2.2 | O ROMANCE RURAL DE 30..... | 69 |
| | EXCURSO: O CAPÍTULO RURAL DE <i>RAÍZES DO BRASIL</i> | 93 |
| 2.3 | O JARGÃO DA AUTENTICIDADE RURAL..... | 102 |
| 3 | O EFEITO DE RURAL..... | 114 |
| 3.1 | MANUAL DO PROPRIETÁRIO RURAL..... | 115 |
| 3.2 | O RURAL DOS SERTANISTAS..... | 125 |
| 3.3 | CINEMA E LITERATURA: ENTRE A AUTENTICIDADE REGIONAL E O MITO METROPOLITANO..... | 137 |
| 3.4 | A FOME E O MANIFESTO DO ROMANCE REGIONALISTA..... | 146 |
| 3.5 | HISTÓRIA DOS NOMES RURAIS..... | 172 |
| 4 | ESCREVER O ROMANCE RURAL: CACAU..... | 181 |
| 4.1 | QUESTÕES DE MÉTODO..... | 181 |
| 4.2 | O <i>PAÍS DO CARNAVAL</i> | 185 |
| 4.3 | <i>CACAU</i> : UM PROBLEMA DE CONSTRUÇÃO..... | 193 |
| 4.4 | PROLETÁRIOS-SERTANEJOS (HÉRCULES-QUASÍMODOS), UNI-VOS!..... | 205 |
| | EXCURSO: O DISCURSO POLÍTICO-LITERÁRIO..... | 222 |
| 4.5 | SERÁ UM ROMANCE PROLETÁRIO?..... | 228 |
| 5 | ESCREVER O ROMANCE RURAL: <i>BANGÜÊ</i>..... | 250 |
| 5.1 | <i>BANGÜÊ</i> COMO “SEGUNDO” LIVRO..... | 250 |
| 5.2 | A CARTA DE MÁRIO SANTOS..... | 262 |
| 5.3 | SEDUÇÃO E ROMANCE SOCIAL..... | 272 |
| | EXCURSO: UMA CRÍTICA AMIGA PARA O ROMANCE SEM CLASSE... .. | 280 |
| 5.4 | A (IN)SOLUÇÃO DE CARLOS DE MELO..... | 282 |
| 6 | ESCREVER O ROMANCE RURAL: S. BERNARDO..... | 304 |
| 6.1 | <i>CAETÉS</i> EM RELAÇÃO A S. <i>BERNARDO</i> | 304 |
| 6.2 | DOIS CAPÍTULOS PERDIDOS..... | 315 |

| | | |
|----------|--|-----|
| | EXCURSO: OUTRAS ANÁLISES DOS CAPÍTULOS INICIAIS..... | 329 |
| 6.3 | DEPOIS DOS DOIS CAPÍTULOS PERDIDOS..... | 338 |
| 7 | CONCLUSÃO | 354 |
| 8 | REFERÊNCIAS | 364 |

.

1 INTRODUÇÃO

A sociedade brasileira é evidentemente *sui generis*, diferente das outras por causa da parte que o trabalho escravo teve em sua formação. Ela tem um sistema de relações sociais próprio, mas não ocorreu à crítica que esse sistema tivesse potência estruturante do ponto de vista estético. Ora, um bom escritor desenvolve as relações sociais inscritas em seu material – situações, linguagem, tradição etc. – segundo um fio próprio, quer dizer, próprio às relações e próprio ao escritor: um fio que é de livre invenção, mas nem por isso é arbitrário. A retomada e a exploração literária, em verso quanto em prosa, da especificidade das relações sociais brasileiras até aqui praticamente não foi objeto de pesquisa. Insisto nisso porque vejo aí um programa de estudos. (SCHWARZ, 1999, p. 230)

A “especificidade das relações sociais brasileiras” exposta literariamente será aqui discutida por meio do estudo do lugar da escrita nos romances rurais *Cacau* (de Jorge Amado, publicado em 1933), *Bangüê* (de José Lins do Rego, publicado em 1934), e *S. Bernardo* (de Graciliano Ramos, publicado também em 1934). A investigação consiste, principalmente, no delineamento do posicionamento social e literário de três narradores de romances rurais, aqui tomados principalmente enquanto escritores. São eles Sergipano, de *Cacau*, Carlos de Melo, de *Bangüê*, e Paulo Honório, de *S. Bernardo*. Posicionamento social no quadro ideológico de representação do rural no país e posicionamento literário na intersecção daquela posição social com a definição do especificamente literário, a partir de discussões sobre documento e engajamento.

A importância desta discussão se dá na grandiosidade e complexidade da matéria e da discussão para a definição de nação brasileira: a experiência da ruralidade como estrutural a tal discussão sobre a formação histórica nacional configurará o que aqui chamaremos de romance rural. Na década de 1930 institucionalizou-se nacionalmente uma representação realista literária (o “romance de 30”¹) a ponto de podermos considerar o período como de sistematização de formas legítimas (tão oficializadas que o esgotamento da

¹ Quando definimos um período literário, por exemplo “romance de 30”, é importante perceber que seu significado não é estanque: “Em outras palavras, em vez de imaginarmos o termo como dotado de conteúdo permanente, universal e imutável, parece ser mais condizente com a realidade imaginarmos-lo como uma casca verbal, preenchida por vários e sucessivos conteúdos, não necessariamente semelhantes.” (JOBIM, 1992, p.141) Outro problema está na circunscrição geográfica: seria possível falarmos em “romance de 30 do Nordeste” mesmo sabendo que grande parte de sua recepção e consagração se fez ‘fora’ do Nordeste?

fortuna crítica seria impossível para os limites deste trabalho). A ascensão do romance brasileiro moderno acontece ali, no coração da nacionalidade que é a vida rural. A contradição de sua apreensão pela letra literária põe em questão justamente o lugar tenso da enunciação, qual seja a posição social do intelectual, do romancista, representado literariamente naqueles romances. A região, igualmente, digamos, em termos judicativos, estabelece-se como conformação cultural da amplitude da nacionalidade. Discurso e forma oficiais que, como se sabe na perspectiva informada por Walter Benjamin, compreendem no seu reverso a naturalização de certas barbáries históricas, como a própria reprodução autoritária do atraso.

Esta tese quer construir seu objeto, o que a afasta do esgotamento da fortuna crítica dos autores abordados. Afasta-se, igualmente, das divisões estanques de teoria e método, na medida em que se tenta uma crítica reflexiva a partir de um distanciamento objetivante da literatura. De qualquer modo, uma descrição mínima da metodologia é possível. Falamos em “descrição”, pois o funcionamento metodológico não se faz desligado da teoria, ainda que essa não avance para o primeiro plano expositivo.² cremos que a escolha do ensaio como estrutura básica da tese possibilitou a construção mais aberta de nossa recepção crítica. No fim das contas, esta própria tese poderia ser denominada de “Escrever a tese rural”, pois se trata fundamentalmente do entendimento social da escrita cuja irradiação se deu a partir dos três romances rurais. Além disso, quisemos frisar no verbo do título a dimensão do fazer literário (no plano poético, portanto), concebido aqui como criação estética a partir de formas sociais. O método, pode-se dizer, foi o de cercar e iluminar o problema, sem esgotá-lo. Um dos objetivos principais, talvez até sobrecarregado de referências, é a melhor circunscrição histórica, no plano do sistema de ideias letradas, na ficção e na não-ficção, dos romances estudados. A pesquisa de fontes, nesse sentido, não é a causal, mas a operada através de sobreposições simbólicas dos modos de produção de significados.

² “Recusamos a separação entre método e objeto: o método não é fixo, não é invariável em seu trabalho sobre o objeto – pelo qual se regula, legitimando-se através da clarificação de que for capaz. Os campos de pesquisa não se dividem comportadamente em coordenados e subordinados, e devem ser colocados em sua relação dinâmica.” (Adorno, apud BENJAMIN et al., 1983, p.259)

A proposta foi não perder nunca de vista o nosso enfrentamento de leitura com o texto literário, daí a minúcia de certa linearidade na leitura dos romances. De outro lado, objetivou-se igualmente não guiar a discussão por análises de outrem, mas remetê-las, quando possível, às nossas próprias discussões e conclusões, previamente já delineadas. Tomamos a tese como proposição. Não faria sentido orientá-la por outras leituras, realizadas em outras circunstâncias e sob outros pressupostos, mas sim corrigi-la e ilustrá-la a partir delas.

Ocorre que a forma literária³ não pode ser lida exclusivamente nos seus próprios pressupostos, sob pena de não podermos estabelecer relações que de fato a situem compreensivamente. A forma só faz sentido em relação a outras formas, à história política das formas e à própria condição de mercadoria da forma literária, atravessada por contradições de base. Partindo da sugestão de Schwarz (na nossa epígrafe) sobre a análise da “posição social” dos autores brasileiros, apresentada a discussão como problema de história literária de autores, entendemos necessário investigar mais de perto a “posição social” da própria forma literária.

Por isso a leitura em vaivém aqui empreendida, numa espécie de oscilação entre sincronia e diacronia. Daí também a presença de excursos que possibilitam luzes indiretas e inéditas para o estudo. Aprendeu-se, institucionalmente e na aventura pessoal, com T. Adorno, R. Schwarz, E. Auerbach, A. Rama, A. Candido, G. Montaldo, P. Arantes, e, mais de perto, com Luís Bueno e Fernando Gil, que investigar relações entre literatura e sociedade é uma operação que deve primordialmente partir do enfrentamento pessoal do texto literário, mantendo a leitura sempre no centro da discussão. Deste modo, trata-se de situar a forma literária, no seu sentido histórico contraditório de civilização e barbárie. A situação social e histórica de um problema, como se sabe, é a condição primordial para a análise materialista. Ainda sobre esse ponto, a dialética de obra e contexto deve ser pensada de ambos os lados, por analogias, sem a mecânica de sentido único (do contexto para a obra).

³ “A elaboração formal constitui o verdadeiro princípio decisivo, ao passo que a elaboração estética do conteúdo é um simples trabalho preliminar, que em si tem ainda pouco valor artístico; e isto porque a permanência na simples elaboração do conteúdo tem como resultado não um produto artístico inferior, mas simplesmente algo que não tem nenhum valor do ponto de vista estético.” (LUKÁCS, 1968, p. 272)

No capítulo 1 discutimos a forma literária no romance rural a partir dos significados históricos atribuídos à ruralidade enquanto elemento em tensão com a modernidade. O conceito de ruralidade, sobre o qual edificamos a noção de romance rural, não é um objeto, mas uma categoria de mediação.⁴ Tal mediação também deve ser pensada na discussão da problemática da região e do regionalismo, como se faz, por exemplo, na proposição de Antonio Candido:

o Regionalismo estabelece uma curiosa tensão entre tema e linguagem. O tema rústico puxa para aspectos exóticos e pitorescos e, através deles, para uma linguagem inculta cheia de peculiaridades locais; mas a convenção normal da literatura, baseada no postulado da inteligibilidade, puxa para uma linguagem culta e mesmo acadêmica. O Regionalismo deve estabelecer uma relação adequada entre os dois aspectos, e por isso se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do país: mas pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento no país. As duas coisas ocorrem nas diversas fases do Regionalismo brasileiro, e eventualmente em obras diferentes do mesmo autor. (CANDIDO, 2002, p.87)

Além disso, o capítulo aborda a especificidade das relações sociais brasileiras na sua implicação para a dialética entre modernidade e atraso, ponto central para a mediação da ruralidade. O Romance de 30 será discutido no capítulo a partir de sua leitura do rural e a partir da figuração do intelectual.

Nos demais capítulos, tratamos de, inicialmente, estabelecer uma arqueologia mínima da ruralidade no plano simbólico, empreendendo uma análise do que chamamos de “Efeito de rural”, analisando algumas de suas manifestações. É o que se pode ler no capítulo 2, capítulo que pretendemos mais relacionado à história cultural, na medida em que nele abordamos, pelas margens (estudando, por exemplo, o cinema e o cancionário brasileiros), o cerne de nosso problema, ou seja, o complexo de forma e conteúdo rurais.

Os capítulos subsequentes, 3, 4 e 5, são dedicados respectivamente às análises de *Cacau*, *Bangüê* e *S. Bernardo*. Tem-se neles uma leitura mais detida, ainda que sob a perspectiva do comparativismo, que a todo ponto intervém. O plano comparativo deve ter por orientação a resposta a uma pergunta mais ampla que aquelas possíveis de se fazer apenas a cada um dos romances em

⁴ Tomamos essa concepção metodológica a partir da seguinte observação de T. Adorno sobre a sociologia, quando se discute sua definição a partir de critérios que não sejam os de seu “objeto”: “ainda mais quando, como procurei mostrar, seu próprio conceito nuclear, o conceito de sociedade, por sua vez não é um objeto, mas uma categoria de mediação.” (ADORNO, 2008, p.249)

particular. O alcance da comparação deve ser o de dar conta de soluções de representação simbólica que compartilharam referenciais rurais e, principalmente, formas de enunciação do rural, como o romance de orientação memorialista, composto a partir de narradores que são igualmente protagonistas. São sugeridas reorientações na interpretação dos romances, neles ressaltando o trabalho da escrita e do gênero (romance) em relação à ruralidade. Nessa perspectiva, o estudo de contexto não diz respeito apenas a padrões ideológicos de orientação política, mas igualmente a padrões de representações do próprio literário.⁵ Como se trata de uma investigação bastante aberta, não forçamos o peso da conclusão, pois a todo o tempo se conclui a partir do próprio estabelecimento de comparações e da báscula dialética entre texto e contexto.

O leitor notará que não partimos aqui de nenhuma concepção de literariedade, na medida em que, para tanto, deveríamos nos restringir à análise de *S. Bernardo*. Analisar apenas uma obra considerada historicamente como melhor realizada (como era nosso objetivo inicial), como no caso de *S. Bernardo* em relação aos outros romances em questão, reduziria a possibilidade de ver nos romances “menos literários” uma dimensão que as põe no mesmo movimento da obra mestra. Se, de acordo com Moretti, a obra de exceção é não a negação de um gênero, mas sua síntese e momento de coerência maior, na medida em que tais obras consagram em ótimo aproveitamento as tentativas parciais das obras menores, e se, de acordo com os ensinamentos de Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira*, o trabalho literário de autonomia é a consagração de um percurso formativo simultânea e (não) paradoxalmente descontínuo e cumulativo, qual o lugar e função específicos das experiências não consagradas ou de menor poder de integração estilística, como os romances de Jorge Amado? Esticando o raciocínio e adentrando o cânone, perguntamos se o tudo o que margeia o consagrado não é justamente o caminho mais óbvio para se entender a exceção. De certo modo, abrindo a exceção a um

⁵ Ao se aceitar tal pressuposto, não se trata de separar contexto e texto, pois o contexto, ao se inserir como norma na própria fatura textual, é de certo modo também interno a este: “Poder-se-ia, isto sim, dizer que o contexto está ‘dentro’, já que determina as próprias fronteiras do que pode vir a ser considerado como texto. Em outras palavras, o contexto não se reduziria a envolver ou circundar o texto, porque, na medida em que fornece as normas a partir das quais se delimita o que é texto, torna-se também parte constitutiva deste.” (JOBIM, 1992, p.130) Negando ou confirmando as normas vigentes, o texto literário sempre as confirma.

trajeto concreto, lido nas obras da margem, naquilo de mais difícil aproximação, estaremos lendo caixas de ressonância que conduzem a possíveis cosmovisões literárias enfim sintetizadas.

O diagnóstico de um estado de coisas na atual história literária (confiando que possa ainda existir algo assim) e no contemporâneo mundo social depende do atrito com seus fundamentos não enunciados ou silenciados. A metáfora da física quer justamente negar aqui a relação em cadeia de causas e efeitos. O desdobramento, nestes termos, poderia ser infinito. Uma dada composição sobre a ruralidade não explica uma outra qualquer, pois o que se busca é a complementaridade que vá, no espaço necessariamente fragmentário de qualquer discussão (e não menos as acadêmicas mais formalizadas), o mais fundo possível na forma da ruralidade. A leitura de um conjunto de filmes do fim dos anos 1920 não configura uma representação da ruralidade que se comunique mimeticamente ou mecanicamente com a representação da ruralidade nos romances da década posterior. A atenção ao menor, ao marginal e ao não diretamente relacionado, portanto, explica-se por espécie de possibilidade metodológica de desmembramento (e de perfuração do caráter) da própria obra síntese, a obra lida e discutida (como o foram *Cacau* e *Bangüê* e como ainda o é *S. Bernardo*). Certamente nos inspira aqui a famosa leitura de Antonio Candido para as fontes fracas que Machado de Assis pôde transformar em força literária. Ressalte-se, porém, que a articulação, ainda que atravessada pela história (social, ideológica e literária), não pretende justamente o estabelecimento de causalidade, na medida em que se assume uma objetividade tão-somente teórica, isto é, estabelecimento de modelo de leitura. O trabalho, portanto, se erige na tensão entre história e obras, recusando a especulação mimético-mecânica.

Se buscássemos, mitificando-o, o ponto de partida desta tese, poderíamos citar o final do segundo capítulo de *S. Bernardo*, quando o narrador afirma: “Dois capítulos perdidos.” A discussão sobre o livro raramente se perguntou da necessidade de tal inutilidade numa literatura, a dos anos 1930 no Brasil, que passou para a vulgarização histórico-didática como literatura documental e de interpretação social. Em diferentes modulações, a qualificação se manteve praticamente inalterada. O consenso diz: literatura social, regionalista, em nada afeita à discussão literária. Diz-se ainda: literatura

engajada, seja politicamente, seja na expressão literária de um “outro” (como propõe Luís Bueno, no seu *Uma história do romance de 30*), voltada para um esforço de autenticidade e interpretação nacional a partir de condicionantes sociais e culturais. Por fim, embutida na discussão do documento e do engajamento, a perspectiva de uma literatura que abriu mão do estético em nome do ético. Nenhuma das considerações anteriores está equivocada. Mas suas certezas são certamente parciais se considerarmos a presença, ainda que não majoritária, de discussões literárias como matéria de romance. O ponto de partida, se aproximamos o foco retrospectivo, está certamente, portanto, naquela adjetivação: “perdidos”. Trata-se de uma aproximação à discussão do consenso crítico por meio de pontos cegos (para a crítica) das próprias experiências literárias de *Cacau*, *Bangüê* e *S. Bernardo*.

A forma de exposição da tese, na medida em que objeto, teoria e método estão imbricados, é a do ensaio, gênero canônico do pensamento latino-americano, mas já hoje abandonado em nome das pressões produtivistas do artigo e da resenha. O ensaio cumpre uma função de mediação, entre conceito e sensibilidade, objetivando algum respiro em relação à reificação acadêmica. O ensaio, no nosso entender, é a forma possível para o discurso acadêmico não perder de vista a enunciação que se faz a partir do presente, incorporando-a. De resto, numa tese que explora as contradições entre escrita e representação, nada mais indicado que não se retenha a explicação em sínteses pacificadoras (o ensaio como exposição por contradição), de modo a ressaltar a abertura que se quer dar à história literária e a um de seus períodos cruciais.

O trabalho se insere de modo não-convencional na história da literatura: não se trata de um estudo extensivo nem de uma monografia intensiva e que esgotasse a bibliografia dos três romances. Pelo contrário, o enfrentamento direto dos textos se fez sempre com finalidade imediatamente voltada para a consideração das possibilidades de realização literária sobre a matéria rural. Tampouco se pretendeu o espelhamento histórico, através de relações diretas entre conjuntura político-social e obras literárias. Perceba-se que não citamos aqui dois tipos de material usuais em estudos literários com orientação histórica: não nos referimos à historiografia do período e, principalmente, evitamos a discussão da recepção (e mesmo a referência à produção intelectual não ficcional dos autores). No primeiro caso, se quis evitar a falsa dialética, aquela

que só faz a transposição do fato histórico para a fatura literária. No segundo caso, não faria sentido retomar uma discussão que consideramos completa em livros como os de Bueno (2006), num estudo amplo das polêmicas da década, Chaguri (2009), num estudo circunscrito a José Lins do Rego, ou Lebensztayn (2010), apanhando Graciliano Ramos no campo literário nordestino. Entender a posição social da forma literária, em resumo, não é entender a produção do pensamento literário ou político externo aos textos, mas interpretar tais dimensões na própria fatura do texto, o que nos distancia da sociologia e nos situa nas especificidades epistemológicas dos estudos literários.

Poderíamos, certamente, implicando o valor da autenticidade, começar como Marilene Weinhardt (2004), que, num belo livro sobre regionalismo e ficção histórica, usou como epígrafe a entusiasmada e telúrica passagem de Raymond Williams (2011), no seu igualmente belo livro sobre o campo e a cidade literários, quando ele fala, primeiro, que a questão (campo ou cidade, experiência ou cultura) sempre lhe foi “pessoal” (WILLIAMS, 2011, p.13), e, segundo, que o livro resultara, ainda que utilizados “procedimentos impessoais de exposição e análise” (ibid, p.14), fundamentalmente de um “engajamento pessoal” (ibid, p.14)

Talvez para a presente tese coubessem, no entanto, três outras passagens (complementares) nas quais Williams, no mesmo capítulo introdutório, tenta articular os polos urbano e rural. A primeira: “Antes de ter lido qualquer descrição ou interpretação das mudanças e variações das comunidades e formas de vida, *eu as vi concretamente*, em ação, com uma clareza inesquecível.” (ibid, p.13) De fato, Williams não parece estar sozinho, na medida em que os discursos da cidade são sempre os construídos, pactuados, legitimados *artificialmente* para a civilidade. De um lado, a cidade como a culminação da modernidade, cuja égide é o projeto racional, de outro, o campo como o depósito da vida instintiva natural (não importa se bucólica ou se selvagem). Para o que nos interessa, retenhamos a passagem “antes de ter lido”. A segunda citação: “Mas, além disso, de modo específico, eu vim de uma aldeia para uma cidade: para ser ensinado, aprender; entregar fatos pessoais, incidentes de uma família, a um registro geral; aprender dados, conexões, perspectivas diferentes.” (ibid, p.18) A terceira citação de Williams cola as duas primeiras: “E me vejo fazendo a mesma pergunta, por causa da história: onde me situo em relação a esses escritores – num outro campo ou nesta cidade que

dá valor às coisas? Trata-se de um problema difícil e irônico em sua persistência cultural.” (ibid, p.19) O movimento das passagens pode ser apreendido numa afirmação de autenticidade telúrica e consequente tomada de posição pessoal, implicada, porém, na constatação de que o poder dizer tal autenticidade só é possível a contrapelo, pela aprendizagem culta. O choque das perspectivas, a do homem do campo e a do escritor da cidade, entre “berço e instrução” (ibid, p.21), culminam na dúvida do lugar da escrita. A dúvida é retórica, nos parece, na medida em que a perspectiva vem traçada aprioristicamente. E Williams, como experiente historiador da cultura, abre o capítulo seguinte justamente afirmando: “O problema inicial é de perspectiva” (ibid, p.22)

Qualquer discurso que justaponha campo e cidade deve partir do estudo da perspectiva (localismo-cosmopolitismo, passado-presente, periferia-centro, o intelectual turista, o bacharel-sinhozinho etc.). Williams nos mostra que a perspectiva histórica é fundamental para a compreensão do que ele chama de “retrospecção”: a fórmula discursiva sobre a autenticidade do campo (quase sempre em torno a virtudes edênicas) é, para além de nostalgia universal e persistente, e para além de discursos de escritores com infância rural e vida adulta urbana, certamente uma perspectiva social e política com diferentes configurações históricas. A tese que formulamos também parte desse ponto: as tradições⁶ são seletivas, e não seria diferente com a tradição do romance rural no Brasil: “Todas as tradições são seletivas, e a tradição bucólica o é tanto quanto qualquer outra.” (ibid, p.37) Tal constatação não significa, pelo contrário, que as tradições se articulem apenas interna e autonomamente. Sua própria articulação, à maneira da história das formas, é social.

Esta tese também parte da constatação de um congelamento crítico a respeito dos romances nordestinos publicados no Brasil durante a década de 1930. Há um consenso satisfeito em torno à definição daqueles romances: seriam romances que apontaram (refletiram, discutiram, criticaram, apresentaram, representaram) o contexto. Trata-se de tese conhecida, cristalizada com maior vigor na definição dos momentos estético (modernismo da década de 20) e ideológico (modernismo da década de 30) (LAFETÁ, 2000).

⁶ Para A. Compagnon, tradição “supõe a obediência a uma autoridade e a fidelidade a uma origem” (COMPAGNON, 1996, p.9)

Nossa primeira tarefa, portanto, será mostrar o peso e as consequências dessa tese, difusa em inúmeros discursos.

A marcação ideológica no modernismo de 30 implica na aceitação de que os romances do período não discutiram o texto, o que já teria sido feito na década modernista anterior. A atribuição estética, já que romance não é apenas documento, deveria partir da crítica – mesmo a praticada pelos próprios romancistas, do público, do mercado editorial, das contingências ideológicas etc. E nunca do romancista. A década de 20 caracterizou-se – e já temos aí outro consenso crítico satisfeito – pela ruptura e conjunção antropofágica de gêneros. Ainda que o modernismo não se resuma a eles, a dupla Oswald de Andrade e Mário de Andrade enveredou pela prosa ficcional e pela poesia. Quase toda a produção dos Andrade é híbrida. Sem contar que praticaram um gênero propício explicitamente à discussão estética: o manifesto.⁷ Se não bastasse, o modernismo dos anos 20 é ainda definido por sua configuração em coletivos. Mesmo que não estanques, os coletivos se articulariam em termos de sujeição a uma estética. Os “ismos” indicam a diminuição da autoridade subjetiva, apanágio dos parnasianismos de que se procurava distância. Indicam igualmente uma possibilidade de entrada no campo literário sem o peso excessivo da assinatura individual – diríamos até, sem as condições objetivas para tanto, diante de um campo literário ainda dominado pela estética anterior (nomes como Coelho Neto, Paulo Setúbal etc.). Tanto a entrada como a permanência no campo literário dependem da adequação (flexível até certo ponto) entre a oferta literária e a demanda no plano de um público particular (que inclui o próprio público virtual). O mercado de bens simbólicos, porém, é comandado como qualquer mercado. Ele depende, no caso brasileiro, de revolução burguesa difícil, de uma relação dialética com a cultura dos países centrais (modelo da modernidade) e com a realidade local profunda da permanência do passado social no presente. O mercado, igualmente, reajusta-se ao sabor das conjunturas e costuma ser reorientado significativamente com alterações mais profundas do ordenamento nacional, como se deu com a

⁷ Manifestos podem ser lidos como gêneros típicos da implantação da modernidade nos séculos dezenove e vinte. Petições, declarações, estatutos, gêneros mais oficiais, viram-se suplantados por um gênero que surge a partir da maior autonomização das esferas intelectuais. Gênero do intelectual, o manifesto subdividiu-se (sem desconsiderar as justaposições) em política e arte.

Revolução de 1930 (o exemplo europeu mais citado é a mudança operada na cultura continental a partir de 1848, com a Revolução que conduziu à República burguesa, na França). Por fim, o mercado, diminuto, é monopolizado por poucas instâncias e nomes, ao redor dos quais orbitam o baixo clero, entre nomes que vêm e que vão. Pode-se dizer que a Revolução de 1930 não apenas expandiu como institucionalizou este mercado. O fenômeno vem bem considerado nos trabalhos da sociologia intelectual. O que se quer destacar é a relação entre convenções literárias retóricas e o ordenamento antagônico de valores sociais.⁸ Em contraposição à configuração “estética” do modernismo de 20, o da década seguinte estaria, portanto, caracterizado como “ideológico”. Nele não haveria: a) mistura ou discussão de gênero, o que possibilita mesmo a definição também bastante usual de Romance de 30, b) manifestos estéticos, c) agenciamentos coletivos e coercitivos da escrita.

Nosso objetivo é mostrar a presença estética nos romances “ideológicos” de 30, através de sua própria fatura e dos próprios agenciamentos coletivos de matriz política. Os romances nordestinos da primeira metade da década parecem ter ditado a caracterização quanto ao resgate do realismo profundo: exposição da sociedade antagônica em suas determinações geográficas, culturais e econômicas. O realismo como o concebemos aqui opera uma síntese das generalidades aos tipos, construindo por traços essenciais a conjugação de totalidade e particularidade. Apoiamo-nos na síntese de Leopoldo Waizbort (a partir de reflexões sobre Lukács e Auerbach):

O nome dessa redução é forma literária, o modo como ela se realiza chama-se mediação – a figura da dialética que permite que a universalidade não seja abstrata, uma má universalidade. Mediação é o nexó que articula forma literária e forma social (“realidade exposta na obra literária”). (WAIZOBORT, 2007)

A totalidade, como se vê, resolve-se na forma literária” (ibid, p.65): totalidade, ressalte-se, contraditória, o que conduz a formas igualmente contraditórias. José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos são os nomes principais do ‘romance nordestino’ sob tal vertente realista. Tentaremos esclarecer algumas mediações

⁸ “A retórica, portanto, dirige-se ao “sentimento” exatamente porque se preocupa em evocar e disciplinar nossa parte mais puramente social.” (MORETTI, 2007, p.18)

por eles realizadas. Por exemplo, a discussão sobre o documento, pouco útil no estudo de mediações, pois, como escreveu Waizbort sobre Antonio Candido, “no plano da crítica literária, a relação com o documental é de outra ordem, na medida mesmo em que a “realidade não está fora da obra, mas nela mesma; não é externa, mas interna.””(ibid, p.175)

Para fins de análise, tomaremos muitas vezes os romances como homólogos a manifestos estéticos. Nossa tarefa, portanto, será a de ler nos três romances principais aproximações a manifestos de definição estética quanto a: a) gênero e função do romance, b) definição e papel do escritor – enquanto autor e enquanto intelectual. O que se busca é o “quê” e o “como” dessas manifestações estéticas. Creemos que o “porquê” se evidenciará com a discussão do que se entende aqui como manifesto e de que modo ele está presente em romances considerados modelares do realismo.

As discussões em torno ao romance rural, como já expusemos, orientam-se pela observação dialética entre forma literária e processo social. Para tanto, observações quanto ao campo literário, aos procedimentos discursivos e aos aspectos ideológicos permitiram-nos definir algumas linhas de pesquisa. Entre elas, destacamos a questão da ambivalência entre os intelectuais que escreveram tais romances e a matéria de que trataram ficcionalmente, numa certa sensação de dualidade inerente à vida nacional periférica. A presente pesquisa tem por objetivo complementar tais investigações a partir do estudo das relações entre “romance” e “rural”. O que significou para alguns escritores o fato de precisarem falar do ‘livro’ (particularmente, do ‘romance’) num contexto que passou à história como o do romance realista, estruturado na busca da transparência e da desestetização?

Esta pesquisa de Doutorado teve início, portanto, a partir de um conjunto amplo de discussões, objetivando enquadrar o romance rural na dialética de texto e contexto do primeiro, para a qual o externo (o social) não importa como causa ou significado, “mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2000, p.6), e na perspectiva dualista do segundo, segundo a qual “o reconhecimento da relação entre um modo coletivo e um projeto individual (...) é um reconhecimento de práticas relacionadas.” (WILLIAMS, 2011, p.67)

Se os três romances foram e ainda são lidos (com exceções para a confirmação da regra) como retratos sociais e regionais, não é possível negar a ostensiva figuração do livro, a discussão de seu papel cultural e, no caso de *Cacau* e de *S. Bernardo*, a tomada do livro como princípio de estruturação estética. Trata-se, nesse sentido, de lhes captar a dialética de obra única e modo coletivo de reconfiguração do romance numa dada conjuntura histórica e num dado arranjo interno do campo literário, para, a partir dessa relação entre parte e todo, alcançar-se novas linhas de análise que deem conta da dimensão estética (e não apenas da ideológica).

Busca-se a totalidade, mas não a completude. A forma do romance rural é pensada com letra minúscula e não no quadro de uma forma absoluta, pois o que está em jogo no estudo da forma é a mediação, a condição atrelada de modernidade e atraso como ideologia e como posição do intérprete no sistema literário (que se compõe, para além da homologia com o campo social, numa autonomia relativa que põe em equação intertextual retóricas específicas, formas perceptivas mais ou menos consagradas quanto à ruralidade, dispostas na fatura dos textos literários).⁹ A construção de objeto a que nos propusemos previa desde o início a incompletude, a possibilidade de contínuas complementações de representações literárias do rural, na medida mesmo em que a ruralidade é inequivocamente central tanto na base material quanto na superestrutura de nossa experiência histórica. As lacunas, desse jeito, são construídas com o próprio objeto, a partir da forma de nossa investigação. Aproximando-nos e nos distanciando constantemente dos romances em consideração, acreditamos que a totalidade venha a ser construída por contrastes e similitudes, e não por rótulos apriorísticos. Perceba-se que, mesmo aqui, tocamos num ponto de extrema complexidade, repondo nesta tese a dualidade da mediação literária do rural. À investigação erudita (a tese) contrapõem-se os romances que lidam com a matéria rude (e seus autores “cangaceiros”).

⁹ A intertextualidade tem seus problemas críticos no plano do idealismo, representando em muito a “morte do autor” (que é sempre uma morte das determinações sociais – e políticas – do sujeito). Se traz vantagens em se buscar fenômenos invariantes nas diferentes literaturas, não seria aqui tão útil para a levarmos às últimas consequências, pois não se trata da detecção dessas constantes (que mais se aproximam do fetiche do universal) a busca aqui empreendida. Assim, ela será abordada com mais detalhe apenas na análise de *Bangüê*.

Os três romances, hoje octogenários, lançados quase na mesma época, possibilitam uma análise muito ilustrativa, pois limite, das relações entre, de um lado, o romancista brasileiro e seu contexto social e, de outro, certos dilemas entre o romance realista e o campo literário brasileiro, com consequências para a própria definição e legitimação do escritor. Nesse contexto, a discussão sobre quais os motivos e sobre como “escrever o romance rural” configurou-se como significativa mediação entre o universo letrado dos escritores (e, num plano imediato, dos narradores-protagonistas dos três romances) e a simbolização da matéria rural. Em termos de sistema literário o momento é importante, pois se trata da consagração do romance como mercadoria e do escritor como profissional, ainda que tal processo também tenha forte indução estatal: o Estado após a Revolução de 30 se torna direta e indiretamente um empregador de intelectuais. Estamos no auge do debate entre literatura e política, entre forma e formação, debate que a censura, a coerção e perseguição do fechamento político vai calar na sequência.

A questão inicial a ser considerada é que a constatação de um cânone oficializado em torno aos preceitos românticos da arte nacional, dentro daqueles princípios de coerência e continuidade propostos por Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, não implica necessariamente na hipótese de que essa injunção do centripetismo em torno ao romance engajado seja apenas uma questão de seleção cultural ortodoxa, ideologicamente funcional. Mesmo os casos exóticos (o próprio Graciliano Ramos é filiado por Flora Sussekind, em *Tal Brasil, Qual Romance?*, a uma linhagem da diferença em relação aos naturalismos) não implicam necessariamente a desconsideração dos sistemas de continuidade de mais baixa tensão estética e, portanto, passíveis de temporalização pelo diálogo estabelecido com a tradição. A história literária, portanto, nesse sentido mais básico (não falo da incorporação de outras temporalidades e culturas), não se faz sem o entrecruzamento de linearidades e descontinuidades.

A discussão do realismo traz a reboque a do engajamento (se Jorge Amado é um caso extremo, pode-se lembrar aqui a discussão de Lins do Rego em torno à conquista do romance nacional como uma “ida ao povo”), portanto, é tema inevitável e marcou sua generalização na literatura brasileira no momento de consolidação da racionalização do processo de implantação burguesa no

Brasil, uma vez que ali o Estado conseguiria pela primeira vez centralizar o nacional através da emersão oficial do popular como ideologia.

A literatura de 30 é justamente aquela que, com especial ênfase no romance, a epopeia burguesa, assumiria como bandeira a desestetização da arte, configurando, numa virada ideológica (o que não é a simples 'mudança de ênfase' proposta por João Luiz Lafetá em *1930: a crítica e o Modernismo*), a incorporação do Modernismo aos discursos corporativos em confluência no Estado após a ascensão de Getúlio Vargas. Mas será realmente válido insistir no romance de 30 como o momento de desestetização? A maior maldade que os desafetos das vanguardas dos anos vinte fizeram foi impingir-lhes a fama de autores de projetos mais do que de obras. O alvo preferencial dessa crítica são os manifestos (e sua consequência anti-profissional: as facções literárias). A literatura de Jorge Amado, Lins do Rego e Graciliano Ramos, por exemplo, destacou-se pela crítica ao culto do estético dos modernistas de 22 (além de dar continuidade ao projeto destes de demolição da linguagem bacharelesca¹⁰), e o fato de optarem por romances rurais diz muito da associação entre matéria retratada e desestetização. Negar a escrita pela escrita, como fizeram em seus romances ao discutirem o livro, é altamente contraditório. Pode-se dizer que há verdadeiros protocolos de leitura dentro de seus romances. Naturalmente, não são manifestos, mas funcionam como: manifestos críticos, relativamente integrados à narração e relativamente descompromissados com a forma-manifesto. Como fazer manifesto sem mostrar que se está fazendo um (isto é, que se está discutindo cultura e não experiência)?

A questão do livro, que pode parecer ao leitor interessado na trama uma mera curiosidade, naturalizada em função da origem social de quem lê, muda de aparência se observada de perto na dinâmica diferenciada que estabelece. A paradoxal conjugação de matéria brutalizada e fetichização do livro aponta significativamente para as contradições sociais do lugar do escritor, e, por extensão, da autoria. Se há um sujeito implicado no enunciado (os personagens), mais ainda há o sujeito implicado na enunciação. Quem é esse narrador do rural? Quem é esse autor do romance? A discussão do autor implica numa identidade

¹⁰ Marcas literárias são agregadas, ocultadas, segregadas, explicitadas. A tarjeta "linguagem de bacharel", por exemplo, grandiloquente, é denegada tanto quanto o livro como mercadoria. Nega-se a linguagem de bacharel sendo que, na maioria, trata-se justamente de autores bacharéis.

civil-profissional de proprietário. Paulo Honório, por exemplo, diz ter sido a “profissão” o que o estragou para a sensibilização. Como fica isso quanto à profissão de escritor que ele quer nos fazer crer não praticar? Há uma desconfiança da autoevidência do autor. Como ficam as propostas de autoria com relação ao questionamento de que a autoria está implicada na reprodução social das desigualdades, como aponta a crítica marxista, ao propor a substituição da autoria liberal por categorias como representação, ideologia, apropriação, personificação social? Nossos encaminhamentos não desprezarão a textualidade, embora essa seja sempre uma estratégia falha se abdica da historicidade. Não se trata, pois, da aceitação do autor-presença que as teorias pós-Saussure (Barthes e Foucault) vieram negar, mas de uma leitura histórico-ideológica do problema, buscando ver a autoria como uma contradição social.

É natural que no contexto dos anos 30, ninguém (autores ou leitores) fosse propor a abordagem formal de romances “empenhados”. A discussão só alcançou os problemas de verossimilhança (particularmente no caso de *S. Bernardo*, considerado bem escrito, o que destoava de seu suposto autor bronco), de Álvaro Lins a Lúcia Miguel-Pereira. A própria escrita moderna é contraditória, pois da ordem da disseminação democrática, como propõe Rancière: cabe aos escritores controlar tal disseminação ou fazê-la obra de liberação dos desejos políticos, estéticos etc. O imperativo ético da ida ao Outro, da missão social, que fez com que a leitura dos romances em questão se fixasse nos aspectos da representação realista (medindo sua aproximação a uma realidade bastante questionável), impediu que se visse a construção simbólica como proteção ou controle da ameaça mesmo dos desvios democráticos da escrita. Coube aos intelectuais do período, sempre às voltas com uma visão rebaixada (ou de disformidade) da matéria local, dado o distanciamento ambivalente da “cidade letrada” em relação à sociedade real (nos termos de Rama), a tarefa de dar formas a essa matéria (por isso os princípios de organização serão tão valorizados ideologicamente). Essa operação é nitidamente de autolegitimação, embora aparentemente opere pela negação do intelectual e do literário.

Um dos desafios da pesquisa é justamente o metodológico, pois trata-se de testar mesmo as possibilidades de tal proposta. De fato, pode soar como a simples descoberta de coincidências a análise comparatista de três romances

de representação rural (mas que não se restringem a essa dimensão, pois testam também as possibilidades da subjetividade); romances em si ambíguos com relação não só aos procedimentos realistas clássicos como em relação à própria lógica ficcional (como discute Kate Hamburger em *A lógica da criação literária*, quando trata dos romances em primeira pessoa); romances nordestinos de 30 publicados quase simultaneamente; romances em que o livro em si é discutido e experimentado (na sua materialidade, em especial em *Cacau* e *S. Bernardo*), nos mais variados enfoques e com as mais variadas imbricações metalinguísticas com a matéria representada. Se soam como coincidências é porque operam numa mesma proposta ficcional e as considerações possíveis no tratamento comparativo dos livros parecem-nos bastante significativas para talvez repensarmos o matizamento necessário aos habituais tratamentos do chamado romance de 30. Existe uma escrita que parece se sobrepor à necessidade que aqueles autores tiveram de subtrair a escrita. Soa quase como um sintoma que a maioria do romance posterior soube eliminar.

Uma das discussões importantes, a sublinhar aquelas que já fizemos acima, é a da especificidade do trabalho do escritor na modernidade. Especificidade dupla, dizendo tanto da profissionalização que o rebaixa ao ponto da mão-de-obra e o faz competir no mercado (que por certo não é apenas econômico, e quase todas as teorias do intelectual – Mannheim, Gramsci, Bourdieu etc. – apontam o problema), mas também da novidade que é a escrita na modernidade. Embora aplicadas à poesia e sob um viés de pouco historicidade, as questões levantadas por João Alexandre Barbosa (em *As ilusões da modernidade*, 1986) são significativas para nossa discussão (desde que matizadas): o escritor moderno é aquele que escreve implicando o leitor no texto (do mesmo modo, trata-se do escritor que “lê ao escrever”). Desse modo, a linguagem reflexiva aponta para uma consciência da leitura que não é apenas histórica ou social, sendo também cultural, isto é, do plano intertextual da história das formas.

O caráter “popular” da escrita dos romances de trinta envolve alguns temas: autor, leitor, escrita, literatura, intelectual, povo, realismo etc. Esses tópicos são significantes em torno dos quais se estabelece o debate cultural e ideológico (com o passado e com os contemporâneos). Sendo parte da realidade social, no texto literário conservam tanto o caráter social como uma função

textual estrutural. Ao mesmo tempo, são objetos em disputa no campo literário. A relação que estabelecem entre sua enunciação ficcional e o papel na estratégia de autolegitimação intelectual deve ser destacada e matizada. Cada romance, no seu discurso latente (engendrado por uma forma específica), encena sua posição na rede de relações sociais (do campo literário, mas também em relação à ideologia no sentido amplo). Enunciam-se nos romances posições e estratégias, de modo que a obra seja também uma alegoria da própria legitimação simbólica em relação a uma leitura particular sobre o sistema literário. Cada romance insinua uma posição de intertextualidade que se oferece à própria apreciação institucional. Vemos o regionalismo de 30 como "problemático" não apenas no sentido levantado por Antonio Candido em *Literatura e subdesenvolvimento*, isto é, como regionalismo que põe em questão a cisão social de sua matéria, enquanto pré-consciência do atraso estrutural, mas problemático também por ter de se haver mais explicitamente com a fatura literária em si. O desafio desses escritores foi o da conciliação entre a fidelidade ao local e à literatura universalmente válida (o que impõe a discussão da técnica narrativa e, por consequência, a discussão do livro e dos outros temas).

Se o referente é explicitado, por outro lado a discussão do livro e, principalmente, a digressão metalinguística presente em *S. Bernardo*, instituem uma ambigüização da referencialidade. Por mais que a maioria dos romancistas do período proponha a relação unívoca com a dimensão social, não há como excluir da equação a consciência da historicidade da linguagem. Isso não significa o desaparecimento dos dados da realidade (pelo contrário), embora seja nítido, por exemplo no tocante à descrição da paisagem, um enxugamento sintético (de novo Graciliano é o mestre da redução e do fragmento sinedóquico) em relação aos derramamentos descritivos em autores antecessores. O que parece ocorrer é uma tensão do ficcional operada pela metalinguagem: são os procedimentos literários, a estrutura da linguagem, que trazem melhor as marcas históricas, na medida em que a própria história é formalmente conformada e mesmo posta sob suspeita. Essa é uma leitura possível de ser feita hoje, mas com certeza não o foi à época dos romances, tanto assim que nossos romancistas sob análise (e a exceção é de novo Graciliano Ramos) não tiveram real consciência do procedimento, pois tentaram orientar a leitura no sentido exclusivo da representação "sem literatura", isto é, enquanto missão social

popular. A discussão deve ser a do significado da noção literária através de narradores supostamente confessionais (e aí a relação entre forma literária e deformação subjetiva é importante) ter ocorrido especificamente nos três romances em questão e não, por exemplo, no século XIX.

Nesse sentido, é importante estudar também a tensão cultural inevitável do ficcionista e do intelectual nacional. Como nos interessa uma visão dos movimentos entre níveis, após essa discussão da possível forma rural e do dualismo cultural variado de seus artífices, deve-se tomar o caminho inverso e direcionar a observação para os nexos entre tal formalização e seu papel na configuração ideológica da identidade nacional. Por fim, a problemática do rural é não apenas uma questão de espacialidade (importante para a imagem da identidade regional ou nacional), mas, e para o que mais nos interessa – a narrativa –, também uma configuração ideológica particular da temporalidade (o que já vem bastante discutido no livro de Fernando Gil, *O romance da urbanização*), conjugando no mundo rural a revolução burguesa dificultada pela presença do atraso como ícone (de nacionalidade) e como constrição social.

Para tanto, cabe-nos discutir a representação rural no Brasil antes de 30. Trata-se de um mapeamento em torno da história das formas simbólicas em relação ao construto do rural: o romance rural como gênero de grande significação cultural para a tradição literária brasileira. A investigação aqui se concentra na evolução (não valorativa, claro) das relações entre a força da letra e a rusticidade da matéria. Trata-se de uma operação de signos e as considerações de Angel Rama em *A cidade das letras* (1985) podem servir como baliza, verificando-se até que ponto a construção simbólica do rural serve aos propósitos da ordem social, mas também, e principalmente, aos da própria casta de produção literária. Quem narra o rural? Qual o significado de narrar o rural a partir da primeira pessoa e da estratégia discursiva confessional? O que isso nos diz sobre o significado do romance e do papel do escritor para tais autores? A resposta a tais questões é importante, na medida em que o rural é uma matéria que, paradoxalmente, opera por atração e repulsão nos termos de sua formalização nos romances. Se o mais verdadeiro e o mais brasileiro foram associados ideologicamente ao rural, sempre houve também o reverso dessa operação centrípeta, uma vez que o rural representa também o passado a ser abandonado com a modernidade. Desse modo, justifica-se a afirmação de

Rama, propondo que a cidade letrada, sob a égide positivista, quis matar o rural e o oral.

Na literatura anterior à de nossos romancistas, contistas como Afonso Arinos, Hugo Carvalho Ramos e Valdomiro Silveira trabalharam com a ideia da inexorabilidade do apagamento regional em nome da modernidade. A formulação da função intelectual em Gramsci (1991) enquanto pedagogia recíproca (o intelectual organizaria, sistematizaria, depuraria, as fragmentadas – pois sem noção de totalidade – concepções simbólicas populares) parece mesmo descrever um movimento da ficção rural brasileira que, com soluções diferentes, segue o mesmo caminho: vamos do distanciamento do sobrevoo de Alencar (tanto quanto em Euclides da Cunha) ao informante dos contistas, num primeiro momento; depois, o romance de 30 tenta uma maior horizontalidade da perspectiva, indo em direção ao Outro e à “língua franca” do romance brasileiro, ao povo (para Lins do Rego), ao oral (para Adonias Filho); noutro momento, assistimos à reciprocidade (a situação narrativa é justamente uma espécie de 'conversa', como escreve Willi Bolle) entre oralidade e literaridade de Guimarães Rosa, na constituição paradoxal de um narrador “jagunço letrado”. Se há de fato um movimento ideologicamente positivo nesse encaminhamento para a ruptura da distinção entre intelectual e povo (aqui, visto como classe), ou para a acentuação de sua irredutibilidade (como propõe Luis Bueno com relação a Graciliano Ramos), não deixa de ser evidente também que o intelectual está sempre ali, comandando pela letra a reprodução de sua necessidade social de detentor legítimo e exclusivista da manipulação dos bens simbólicos, num verdadeiro automandato popular em relação ao simbólico.

Esta tese é também um ensaio de interpretação social. Sua matéria é certa ficção literária brasileira. Nada de novo, em se tratando de experiência intelectual nacional.¹¹ A tradição está repertoriada. Há crítica e apreciação. Carlos Guilherme Mota, por exemplo, ainda que trate de período um pouco mais adiantado (1933-1974), ressalta, dentro do “traçado geral de linhagens de pensamento significativas para a instauração de uma história das ideologias no Brasil” (MOTA, 1977, p.21) a cristalização de uma ideologia da cultura brasileira, processo potencializado pela integração intelectual aos aparelhos de Estado.

¹¹ “Noutras palavras, uma espécie de chão histórico, analisado da experiência intelectual.” (SCHWARZ, 1981, p.24)

Não muito distante no diagnóstico, Dante Moreira Leite faz a leitura ideológica do caráter nacional (LEITE, 2007). O que as críticas de ambos nos ensinam é que a identidade nacional é imagem de sociedade inventada sob certa conformação social e política. A identidade costura ou impede não só a diferença, como a própria crítica dos antagonismos, legitimando de modo ideologicamente adequado as estruturas de dominação. Por fim, obscurece a vinculação da situação interna à economia política mundial. De outro lado, se em Miceli temos uma preciosa (pois sugestiva) redução sociológica da questão intelectual brasileira (MICELI, 2001), a leitura de Paulo Arantes procura apreciar nossa tradição intelectual sob o prisma da formação, “ponto de fuga de todo espírito brasileiro bem formado.” (ARANTES, 1997, p.12)

Ainda que bastante úteis, tais trabalhos não discutem a fundo a questão que nos interessa aqui: a do estatuto do narrador dos romances rurais. Roberto Schwarz propõe, a respeito de Machado de Assis, a noção de volubilidade do narrador, ou seja, a forma narrativa objetivada no deslocamento arbitrário é analisada por Schwarz como imitação da situação estrutural da sociedade brasileira do período, o que, por sua vez, daria conta de uma situação ainda maior, a da veiculação dependente e combinada do capitalismo nacional ao capitalismo global (SCHWARZ, 2000). Propomos aqui uma espécie de narrador volúvel, lido através de uma dialética de presença e ausência, isto é, a partir de um andamento dual, particularmente no tocante às injunções da implantação do projeto moderno e à persistência rançosa de algo como o Antigo Regime (em outros termos, a consciência confusa e conciliadora, quando não apenas amena, do atraso). A dialética de presença e ausência do narrador (às voltas com os dilemas de abolição do indivíduo num contexto de romance documental) remonta à dinâmica dupla de envolvimento e distanciamento, tomada aqui nos termos de Norbert Elias (Elias faz a devida ressalva para o termo que usa, alienação, mas preferimos trocá-lo antecipadamente para não termos problemas com o acúmulo semântico na noção de alienação), mas que em muito serve para se entender o intelectual-turista. Um narrador, portanto, que entra e sai de cena. É preciso muito cuidado, por exemplo, para apreendê-lo em José Lins do Rego. Também complexa é a compreensão das figurações de escritor: quando o narrador se apresenta como escritor e quando como narrador. No primeiro caso, a representação do profissional. A relação de envolvimento e distanciamento deixa

correr em paralelo várias outras: rural e urbano, autenticidade e legitimidade, biografia e documento.

Retomemos os termos em Elias. A discussão se dá no plano da distinção entre ciências humanas e ciências naturais, mas nos serve aqui em sua operacionalidade. Assim, comentando a possibilidade de objetivação nas ciências naturais, Elias (1998, p. 112) postula que a “questão característica do envolvimento – ‘O que isso significa para mim e para os outros?’ - tornou-se subordinada a questões como ‘O que é isso?’ ou ‘Como esses acontecimentos se relacionam com outros?’” Nas atividades simbólicas, como na literatura, sujeito e objeto se confundem. O caminho mais curto quando se pretende que a literatura seja também, e em grande parte, interpretação social, é o da criação de uma fachada de distanciamento para legitimação social.

Obras de interpretação social, aparentemente dentro de um dos dois terrenos desbravados pelo modernismo da década anterior (a pesquisa estética e a discussão da identidade nacional), os romances em questão enquadram seu objeto sob dupla fidelidade sincera (o “máximo de honestidade” ressaltado por Jorge Amado): à memória e ao documento. Há tanto o cultivo da autenticidade telúrica, a legitimação pela experiência, quanto a defesa de uma condição diferenciada, ancorada no letramento em seu grau mais extremo, qual seja, o documental, isto é, aquele capaz de absoluta objetividade. De um lado legitimação pela experiência, de outro, pela cultura. A complicar a equação as posições objetivas no sistema literário e no quadro geral do antagonismo social:

Com o modernismo é conquistada uma autonomia estética apesar do antagonismo manifesto de destacados bacharéis e membros da Academia Brasileira de Letras, e esta batalha fica circunscrita aos componentes da chamada ‘intelectualidade’. À medida que a literatura acompanha o processo de autonomização característica do campo intelectual, ela abandona cada vez mais o concurso dos bacharéis e do conhecimento jurídico, desenvolvendo uma gradativa aproximação com a sociologia. (ALMEIDA, 1979, p. 80)

O problema do romance como interpretação social é apresentado como uma pressão da matéria sobre a forma, tomada como esforço possível apenas em condições ideais, europeias. Ocorre que a matéria rural (o quadro social) que rouba a especulação autônoma ao intelectual, o faz justamente em virtude de sua configuração singular, isto é, por sua forma. É a forma singular da exploração

social no Brasil que dificulta (e condena, já que um intelectual “minimamente atento” não se deve permitir a omissão) os esforços da forma flutuante. E a singularidade da matéria se expressa justamente em seu esgarçamento inorgânico: os ensaios de interpretação da formação nacional em nada seriam responsáveis por um projeto de “ossatura moderna” para nosso “meio gelatinoso”. Passa por essa ossatura moderna a retomada da literatura enquanto objetivação da sociedade, voltando-se, portanto, para as conquistas naturalistas anteriores. Ocorre que essa apropriação do naturalismo agora vem informada pela condição reflexiva propiciada pela própria autonomização do campo literário.¹² Inevitável, portanto, que a própria fatura literária traga, ainda que como sintoma, manifestações estratégicas delineadas como tomadas de posição que se não são exclusivamente estéticas, tampouco são exclusivamente ideológicas.

Por certo a história de um texto literário não é só a formação de um passado que o conformou retoricamente, e sobre a qual ele introduziu algumas mudanças: “O futuro de um texto, as convenções e visões de mundo que ele ajudará a formar e consolidar, estas também fazem parte de sua história e de sua contribuição à história.” (MORETTI, 2007, p.21) É a partir de sua situação presente no cânone, das considerações críticas e reescritas culturais e ideológicas que proporcionou, que partimos para um texto do passado. Destacar a relação é importante para impedir os ilusionismos naturalistas das coincidências subjetivas. É devido à impregnação da ideologia rural na contemporaneidade, enquanto forma histórica e social, que retomamos os romances sob o ângulo da mediação rural.

¹² O neonaturalismo dos romancistas de 30 é a condição da objetividade (e, portanto, segurança não-ficcional dos relatos) que possibilita a legitimação séria da literatura, em concorrência com a racionalização de outros modos de exposição de realidade social (seja no plano das técnicas acadêmicas, seja no jornalismo em expansão). Porém, deve-se atentar que a pretendida objetividade científica (em geral médica) dos romances naturalistas, estava orientada pela intenção de impessoalidade da própria forma narrativa. Quando se retomam as formas de exposição da realidade nos anos trinta, o que se tem, em alguns de seus mais reconhecidos romances, é uma objetividade que se constrói através da subjetividade da memória e do cotidiano autobiográfico, idealmente “de dentro”. O paradigma não é mais o da ciência positivista, mas o da ciência na própria existência viva. Assim a sociologia e o jornalismo, mas também as diversas filosofias da existência então em gestação, como a de Martin Heidegger, por exemplo.

2 ROMANCE&RURAL¹³

2.1 ROMANCE RURAL E EXPERIÊNCIA SOCIAL

O romance nasce e cresce quando se desfaz a civilização agrária e a ordem feudal, espelho de estruturas perenes – ou ao menos de longuíssima duração – do ser, que são e permanecem as categorias essenciais da fantasia e do gosto de Croce, de seu modo de enxergar e viver o mundo e de acolher sua evolução. No plano político, Croce exalta a burguesia, que destruiu o classicismo agrário e criou e amou o romance, mas no plano estético ele permanece completamente estranho e insensível à moderna “prosa do mundo” que, como poderia ter-lhe ensinado seu caro Hegel, constitui a premissa e essência do romance. (MAGRIS apud MORETTI, 2009, p.1016)

Para Claudio Magris, em “O romance é concebível sem o mundo moderno?” (apud MORETTI, 2009), o romance “é” o mundo moderno. A modernidade introduz, pela ciência e pela metafísica, a ideia de que tudo é mutável, tudo é histórico, nada é eterno ou estável. O romance seria o gênero desse mundo novo.¹⁴ A partir de tal paradigma moderno, mutável, burguês, como se pode pensar a especificidade de um romance cuja matéria aparentemente em tudo destoa de tais condições?

O romance rural¹⁵ brasileiro é aquele que vai lidar com a matéria mais afastada do romance, isto é, da literatura letrada. Em termos de representação, o rural é a face indesejada da modernidade, onde melhor se revela a contradição dos projetos modernos, a dimensão bárbara do discurso de civilização.¹⁶ De outro lado, a modernidade aqui se instala idealmente no rural, cuja produção econômica é em grande parte (e estruturalmente em termos históricos) orientada para o exterior, logo, associada ao capitalismo mais avançado. Se o rural é, com

¹³ Título em homenagem à dualidade clássica evocada por Gilberto Freyre, de *Casa-Grande&Senzala*.

¹⁴ “O romance é o gênero literário que representa o indivíduo na ‘prosa do mundo’; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão.” (MAGRIS apud MORETTI, 2009, p.1018)

¹⁵ A discussão mais recente a partir da referência ao romance “rural” vem sendo feita, numa série de abordagens, por Fernando C. Gil (2008)

¹⁶ No romance rural temos igualmente a ponta mais extrema da manifestação contraditória da mediação simbólica com relação à forma de reprodução ‘combinada e desigual’ do capital que repõe o atraso não como resíduo, mas como estrutura mesmo da implantação da modernização capitalista.

especial acirramento da ideia nos anos trinta,¹⁷ o lugar de onde mais perto avistamos a barbárie, o romance rural é o mais problemático de todos os gêneros, pois é aquele de maiores dificuldades de mediação formal para o romance, gênero burguês. Em Adorno: “O romance foi a forma literária específica da era burguesa.” (ADORNO, apud BENJAMIN, 1983, p.269) A condição épica do gênero é a contradição do burguês com o mundo; o extraordinário deve ser encontrado no cotidiano, o que faz necessária a distância estética (justamente abordada por Adorno num momento de dissolução). O herói da épica é integrado.¹⁸ O burguês brasileiro, porém, como figurado através de intelectuais e romancistas, precisa, como no caso dos bacharéis de *Caetés* (1982), *O país do carnaval* (1987) ou *Bangüê* (2011), viver atrás de “cavações”, para ser feliz com o mero cotidiano. A subjetividade, por esta via, se complica de outra forma, pois se ela é atributo do burguês ordinário (idealmente, na ficção realista) ao ser transposta para o literário é figurada no intelectual e escritor, figura da dependência e não da livre relação mercantil entre subjetividades (o mundo burguês).¹⁹

O mundo rural cresce sobre o herói do romance, que teme que a vida seja só o ordinário (afinal, o rural é o lugar do extraordinário, pois associado ao mundo mítico), e por isso teme a morte. O herói da épica não temia a morte, sabia viver o extraordinário, sabia que o sagrado está em tudo. No mundo desencantado do romance burguês, só há ilusões de heroísmo, e dúvidas. Isso obriga à construção da subjetividade. A subjetividade vinga o burguês. Coloca-o acima do herói, pois passa a ter possibilidades de mundos e interpretações infinitas, sem a necessidade de Deus, fundamentando-se no próprio mundo

¹⁷ Sem aqui discutir o tema, mas entendendo que na segunda metade do século vinte também o urbano passa a ser hegemonicamente representado como lugar de contato com a barbárie.

¹⁸ “Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. (...) O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, sagas, provérbios, farsas – é que ele nem provém da tradição oral nem a alimenta.” (BENJAMIN, 1987, p.54)

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o inmensurável ao paroxismo.

¹⁹ É bem diferente do que teríamos no mundo da troca burguesa pura: “Assim, ao contrário das sociedades baseadas em vínculos de dependência pessoal, a sociedade mercantil corresponde à independência universal dos indivíduos a um nexos social – a troca – estabelecido independentemente deles.” (NAPOLEONI, 1985, p.130)

comum da vida e do indivíduo (isto é, à representação de sua identidade como unidade contraditória).²⁰ Mas, e no caso do herói submetido à matéria rural? Sempre (e aí a utopia comentada por Fredric Jameson, em discussão que faremos mais abaixo) sob a perspectiva de que ocorra o extraordinário. Quando ocorre, é o herói romântico (Arnaldo, protagonista de *O sertanejo*, de José de Alencar). Para o herói do realismo crítico, porém, a perspectiva só pode ser vivida como fetiche, como a mercadoria. No mundo dos desejos, portanto (e encobrindo a contradição de ruralidade e modernidade).

No romance rural, o problema é como encurtar a distância em relação ao texto e ao leitor, forma encontrada no romance ocidental para responder à contradição entre o precisar narrar e o não poder mais narrar. Como fazer a mediação numa matéria que é inerente à estrutura social (que é forma social, inclusive) através dos requisitos contemporâneos da crise do romance como forma de representação? Este encurtamento, Adorno o situa no plano da exposição do fazer, que romperia com o palco italiano da representação em perspectiva narrativa (por exemplo no entrelaçamento de ação e comentário em Proust): “Agora ela [a distância] varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para os bastidores, para a casa das máquinas.” (ADORNO, apud BENJAMIN, 1983, p.272)

No romance rural, entre os autores que analisamos, apenas Graciliano Ramos consegue fazer isso, como veremos, por descolar sua perspectiva (que é a construtiva) da de seu narrador. Não há, no sentido em que há nos romances de Lins do Rego e Jorge Amado, a produção de fachada (por exemplo, cor local) incompatível com a afirmação da autoria. Graciliano Ramos relativiza a autoria. Ora, Lins do Rego é autoritário com sua autoria (e a de Carlos de Melo), tanto que sequer questiona a sua própria e faz com que seu narrador crie sua própria autoria existencial na terceira parte de *Bangüê*. Jorge Amado quer tanto controlar a autoria que simula cartas de trabalhadores e o poema da patroa de Sergipano.

²⁰ “A liberdade na autoconsciência define, na prática, nossa liberdade e ao mesmo tempo seus limites: o poder de voltar nossos desejos apenas àquelas coisas que dependem somente de nós – isto é, única e exclusivamente a nossos pensamentos –, e não (ou muito comedidamente) àquelas que independem de nós –, isto é, às coisas fora de nós, a todo o mundo exterior, inclusive é claro, ao nosso corpo; pois todo esse mundo depende da onipotência suprema de Deus e se furta ao nosso poder.” (AUERBACH, 2007, p. 271)

Além disso, constrói um percurso biográfico elevado para seu narrador. E, mais ainda, intromete-se, em pessoa, com a nota sobre o “romance proletário” com que se inicia *Cacau*.

Gostaríamos de descrever o movimento estrutural do romance rural como sendo o de uma espécie de interiorização. Interiorização nos parece um termo mais adequado para que se descreva um movimento e não um estado. Há um encaminhamento da palavra letrada em direção à matéria rural. O romance rural enquanto estado só seria possível, em sentido estrito, sem a palavra cosmopolita. Desse modo, vemos um grande acerto crítico quando Fernando Gil intitula de “romance da urbanização”²¹ a experiência literária em livros como *Angústia*, romance de 1936, de Graciliano Ramos, pois de fato é de um movimento (que traz de modo problemático o passado rural para existência na cidade) que se trata. Do mesmo modo, o romance rural, ainda que necessariamente deva assim ser chamado, como explicaremos a seguir, poderia até ser também um romance da “ruralização”, na medida em que aponta um posicionamento literário dentro da instituição literatura (ou seja, ruralização do escritor e da forma, não do plano diegético). Mas não o é de todo, pois o movimento da palavra letrada, se coincide em direção com a experiência social da urbanização, aí fazendo sentido falar-se em “romance da urbanização”, destoa de imediato com a investigação representativa do rústico. Nesse sentido, o romance rural também é um romance de “desruralização”.

A preferência por “romance rural” não se dá por seu aspecto de autenticidade enunciativa, mas justamente por considerá-lo gênero romanesco de representação da ruralidade. Nesse ponto se quer ressaltar justamente a abordagem pelo movimento (o dobrar-se da forma literária à matéria rural) e não pelo estado (como na dialética de localismo e cosmopolitismo, por exemplo). O rural, ainda que possa ser identificado ao localismo, não se confunde com ele, pois também no rural está imbricada a modernidade. Como se pensa aqui, e a partir de muitos de nossos intérpretes (a começar por Caio Prado Jr.), o rural representa no Brasil uma experiência histórica orientada de fora pelo capitalismo mais avançado, comercial e depois industrial. Portanto, ainda que da porteira

²¹ “Veja-se, portanto, que o termo *romance da urbanização* se quer uma *categoria* que articule um nexó entre expressão estética e experiência histórica, na tentativa de definir e situar um novo campo de problema.” (GIL, 1999, p.14)

para dentro as relações entre senhores e subalternos sejam à moda da casa, da porteira para fora (e na gestão administrativa da produção) o mundo rural está mais integrado à modernidade globalizante do capitalismo²² do que o nosso mundo urbano, mais autossustentável, inclusive. Rural e ruralidade são presenças inevitáveis da condição periférica latino-americana. E, como veremos, com Graciela Montaldo (2004), elemento presente no próprio projeto moderno. Dessa maneira, conceitualmente o problema do uso de “romance rural”, ao conectar a forma literária à estrutura social, é aquele mais central da teoria literária,²³ aqui enunciado nas palavras de Fredric Jameson, em *O Inconsciente Político*:

o texto é um objeto autônomo ou “reflete” um contexto ou campo e, neste segundo caso, apenas repete ideologicamente esse contexto ou campo, ou possui uma certa força autônoma graças à qual poderia ser visto como negação desse contexto? (JAMESON, 1992, p.34)

Insistir em “romance rural”, nesses termos, é em si uma posição crítica em relação à historiografia literária, na medida em que relaciona essa experiência formativa do romance brasileiro à dimensão mais integrada à modernidade de nosso capitalismo bifronte. A história “rural” da economia brasileira não foi rompida, mesmo a partir da industrialização. Romance rural é o romance que desenvolve um projeto literário de ruralidade da matéria, e, quase sempre, também dos meios. Ainda que assim possa ser tratado, não é “romance da ruralização”, como dissemos, pois não é apresentado como projeto de futuro.²⁴ A posição crítica da denominação “romance rural” é, por um lado, a de operar-se por um denominador menos afetivo, pois escorado no jargão da autenticidade orgânica, e impreciso (o conceito de romance regionalista), e, por

²² “Para complicar ainda o quadro, considere-se que o latifúndio escravista havia sido na origem um empreendimento do capital comercial, e que, portanto o lucro fora desde sempre o seu pivô. Ora, o lucro como prioridade subjetiva e comum às formas antiquadas do capital e às mais modernas. De sorte que os incultos e abomináveis escravistas até certa data – quando esta forma de produção veio a ser menos rentável que o trabalho assalariado – foram no essencial capitalistas mais consequentes do que nossos defensores de Adam Smith, que no capitalismo achavam antes que tudo a liberdade.” (SCHWARZ, 1977, p.15)

²³ Em termos parecidos formulados no prefácio (de 1972), de Antonio Candido, para seu *Literatura e sociedade*: “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce.” (CANDIDO, 2000, p.1)

²⁴ Como veremos com Raymond Williams (2011), o rural é essencialmente discursado sob o abandono, sob sua morte.

outro, o de condensar um processo histórico formativo tão significativo em nossa literatura como o do “romance urbano” brasileiro.

O romance é rural enquanto gesto político de interiorização do romancista (e do sistema literário, coincidindo ou não os movimentos), gesto no qual se tenta “apalpar”, sob “fome” topográfica (para ficarmos com a perspectiva dos termos organicistas de Antonio Candido), uma alteridade radical em relação à literatura enquanto instituição entre instituições urbanas. O romance é rural na medida em que, ao apalpar a alteridade, com instrumental geralmente exótico e cosmopolita, o romancista se vê, muitas vezes, compelido a relações (que podem ser de mimetização, de transcrição, de diálogo, de negação etc.) formais com a matéria rural, o que significa um esforço de formalização considerável. O romance, nesse ponto, é rural por ter a forma abalada pela forma social rural. Ocorre que o discurso só se objetiva em virtude da condição de objetivação socialmente constituída. O romance é rural, enfim, por existir uma linhagem rural no romance brasileiro e por ser rural grande parte de toda a experiência histórica nacional.²⁵

A grande questão é “que” rural fala nesses romances. É possível ao romance ser um romance formalmente rural, fazendo o rural falar? E se falar o rural, o leitor urbano o entenderá? Outra questão é saber se o “rural” quer falar. A matéria é rural, mas e o sujeito? O rural pode ser sujeito? Pode o rural falar? Graciliano Ramos, como veremos, postulou a diferença radical que, impossibilitando a representação (em sentido político) favoreceu a representação em sentido literário. Ao enfatizar a forma romanesca, a composição, despreocupando-se com a verossimilhança (perseguida por Lins do Rego e por Jorge Amado), Graciliano fez o rural falar ficcionalmente, obtendo melhor simulação de verdade. Pois o rural é também muitas outras coisas que não cabem na verossimilhança proposta por um olhar literário que se tenta identificado e transparente em relação à matéria. Sabe o escritor da cidade quais os desejos do mundo da ruralidade? Veja-se, nesse sentido, um trecho do famoso Cego Aderaldo, narrando um episódio dos anos trinta:

²⁵ Para ficarmos apenas no dado demográfico, somente no Censo de 1970 apontou-se maioria de população urbana no Brasil.

Corria o ano de 1931. De tanto viajar pelo sertão, palmilhando distâncias, resolvi parar um pouco. Afinal, já me sentia cansado de tanta cantoria. Todo mundo – e isso não é exagero – queria ouvir-me. Fiz, então, um plano para ganhar a vida de modo mais suave. Comprei um gramofone, que era novidade em Fortaleza, e munido de discos e agulhas viajei para o sertão. Havia empregado nesse instrumento cem mil réis, mas com essa pequena fortuna pretendia ganhar pelo menos dez vezes mais...

Eu percorria fazendas, cidades e vilas. (...) Foi o sucesso dessa temporada! Quando me avistavam, de longe, já gritavam:

-Chega, aí vem o cego Aderaldo com um “bicho” esquisito”!

O bicho esquisito era o gramofone. E explicava, pondo sabedoria numa prosa esticada:

-Bem, meus amigos, trago aqui a última novidade da cidade. É uma máquina assombrosa. Toca tudo quanto se deseja ouvir!

A matutada ficava de boca aberta, me olhando. E choviam perguntas:

-Tem gente dentro desse bicho?

-Como é que ele canta?

E outros até espirituosos:

-O que é que tem dentro dele que fala? Será visagem?

E assim eu ia dando minha função. Cobrava cem mil réis por disco. Os discos de tanto rodar, se acabavam. O dinheiro, entretanto, caía do meu bolso. (ADERALDO, 1994, p.50)

O rural, no trecho, é o oral, que vai da estrutura contada e da “cantoria” à apresentação dos diálogos; oral que se faz sonoridade no gramofone e que se faz retórica na “prosa esticada”. Por fim, percorrem-se caminhos nos dois sentidos: o artista rural volta da cidade com uma engenhoca urbana e a apresenta às pessoas do campo. Caminhos que se personificam na presença de cantores dentro do gramofone. Amarrando tudo, a mercadoria, redutor universal das experiências a valores, que interpenetra rural e modernidade.

Estamos longe, porém, de outra experiência que se articula pela mercadoria, a dos romances rurais de 30 aqui estudados. Neles a dimensão é problemática em outro sentido, pois implica naquela apropriação da voz (e da falta de voz) pela letra literária, sob o protagonismo de um jargão rústico. Nada deslocado se pensamos no plano histórico, pois o problema remonta ao início da formação de nossa literatura. Segundo Paulo Arantes, a leitura que Antonio Candido propôs sobre o Arcadismo revela, por via indireta, a resposta colonial à questão da dualidade, na medida em que “a adoção de uma personalidade poética convencionalmente rústica é muito mais natural e justificada no Brasil do que na Europa, vindo a calhar para exprimir o diálogo travado entre civilização e primitivismo, que entre nós era de fato real.” (ARANTES, 1992, p.17)

No entanto, o que atravessa e se impõe como totalidade organizadora a essas tendências de múltiplo acolhimento por parte dos romances é justamente

a tensão entre a representação da escrita e a representação da realidade, a representação de forma e conteúdo numa mesma forma literária cuja estrutura social é a de outra tensão, a que se dá entre os valores da literatura e os valores da ruralidade. É à experiência rural, e à figuração (em linguagem e matéria) do rural, portanto, que devem ser remetidos, em última instância, os romances aqui analisados. A experiência rural foi empenhada na imaginação seletiva de um caráter original da cultura brasileira. O custo dessa presença do rural, porém, foi a construção sob uma base dual, bifronte, de um país de duas caras. O que essa perspectiva obscureceu foi a leitura mais ampla da dualidade interna no próprio plano externo de sua configuração histórica, tanto devido à colonização quanto ao avanço moderno do capital (no fim, pontas do mesmo processo de expropriação internacional). A dualidade dos “dois Brasis” tem funcionalidade interna, até mesmo na medida em que possibilita um espaço de exceção para os intérpretes e mediadores dessa dualidade (os intelectuais), mas não se pode entendê-la sem se estar um pouco de dentro e um pouco de fora (percebendo a articulação mais ampla das formas estéticas à estrutura desigual de poder internacional, num quadro historicamente conformado). Não se consegue pensar o romance rural fora dessa complexidade.

Quando Fernando Gil propõe o problema do romance rural, inicia pela questão da dualidade da própria crítica literária brasileira, classificando os classificadores. Dessa maneira, em “A crítica e o romance rural” (2008), faz-se a leitura crítica de duas autoras brasileiras (Lúcia Miguel-Pereira e Flora Sussekind), indicando-se haver nas ensaístas uma significativa sobreposição de condição valorativa à condição compreensiva do lugar da experiência regionalista na literatura nacional. Dentro do raciocínio de ambas (e que Fernando Gil estende à crítica brasileira como um todo), o regionalismo é sempre um “déficit” e um “desvio” do caminho “natural” da ficção. Associam, apesar das diferenças de caminhos e do lapso temporal entre elas, o déficit estético ao déficit histórico-cultural.²⁶ O método de avaliação se sobreporia, naquelas autoras, ao método de análise, tornando-se um dado apriorístico. A busca de valoração obscureceria a compreensão do lugar e da função do regionalismo na literatura

²⁶ Cf. o acompanhamento dessa dimensão “negativa” que a crítica mantém com o regionalismo no artigo de Denise Vallerius, “Regionalismo e crítica: uma relação conturbada” (VALLERIUS, 2010)

brasileira: “A anteposição do juízo de valor faz ver o gosto por matrizes literárias a que não corresponde a configuração do romance rural” (GIL, 2008, p.96), sendo que, para Lúcia, a matriz é a do romance psicológico e, para Flora, a do romance “de linguagem”. É como se a crítica, de acordo com o artigo de Gil, quisesse extirpar a faceta rural de nossa formação cultural. Ou seja, não se consegue (ou não se quer) compreender o romance regionalista como “elemento intrinsecamente constitutivo de nossa dinâmica literária.” (GIL, 2008, p.96) A hipótese de desvio ou déficit supõe uma matriz que de fato não existiu e, portanto, não entende o projeto regionalista no bojo da implantação da modernidade, quase sempre pela via autoritária. Sendo assim, o romance regionalista não seria uma anomalia, mas faceta fundamental do modo particular de nossa configuração romanesca e experiência histórica. Para Gil, trata-se de analisar o caráter documental ou testemunhal não como desvio do problema literário, mas de seu enfrentamento, isto é, como um problema literário que nos é específico e que marcou nossa literatura. O regional, como se vê no argumento de Gil, apresenta-se mesmo como experiência estética relacionada ao sentido de nossa experiência histórica.

De outro lado, há uma dimensão conceitual no artigo de Gil que seria importante retermos. Referimo-nos àquela porosidade entre os conceitos de rural e regional, o que dificulta a conceituação. O artigo supracitado foi publicado sob o título “A crítica e o romance rural”. As discussões com os argumentos da crítica literária brasileira, porém, fazem-se sob a alcunha do romance conceitualmente definido pela história literária como “regional” e não como romance “rural”. Como o autor conclui pela necessidade de verificação compreensiva do lugar dessa produção na nossa história literária, em particular na dimensão formal do documentário, supomos que aquela condição “intrínseca” na literatura brasileira seja predominantemente a rural e não a regional. Ainda assim, prossegue-se com o vocabulário de que se discorda, denominando o que se quer “rural” como “regional”. O problema, pois, é como tratar do romance rural sob o paradigma do romance regionalista, o que é, no limite, uma operação tradutória, pois “romance rural” é tanto uma classificação materialista, remetendo-nos à estrutura social de fundo da história brasileira, quanto uma classificação que possibilita, essencialmente, discutir o lugar cultural do

enunciador, pois contrapõe ao rural a palavra literária letrada que o plasma ficcionalmente.

Quanto à acima citada “estrutura social de fundo”, o rural, enquanto experiência primordial da existência histórica brasileira, tem aqui uma outra condição de expropriação (o lucro se implanta pelo latifúndio e pela escravidão), diferente dos países centrais. Vejamos, inicialmente como Marx interpreta n’ *O Capital* a “assim chamada acumulação primitiva” (MARX, 1984, p.261) com base na expropriação do camponês: “A expropriação da base fundiária do produtor rural, do camponês, forma a base de todo o processo. (...) Apenas na Inglaterra (...) mostra-se em sua forma clássica.” (ibid, p.263) Ocorre que, no Brasil, expropriados (além de exterminados) foram inicialmente os indígenas, pois se pode considerar que os camponeses (no sentido atribuído ao termo por Marx) aqui já surgiram dependentes em termos de propriedade, ainda que expropriados no direito fundamental à terra. Os “camponeses economicamente autônomos” (ibid, p.264) identificados por Marx na Inglaterra, não existiram aqui.²⁷ A expropriação brasileira, portanto, começa e termina no direito.²⁸ A leitura de estrutura social, nesses termos, precisa considerar essa expropriação *a priori*, espécie de “expropriação do direito de ser expropriado”, face explícita do capitalismo como privilégio de classe no Brasil.

Nos romances *Bangüê* e *Cacau*, por exemplo, figura-se a expulsão do trabalhador rural para a cidade (em virtude da introdução capitalista), transformando-o de sertanejo em operário, nos moldes semelhantes aos de Marx, com a diferença de que o que o trabalhador perde (em *Bangüê*) não é uma propriedade (como em Marx), pois não a possui, mas sim a condição de dependente, de objeto do favor (o que é figurado com negatividade). Nos dois livros, além disso, a consequência é sempre e tão somente um incremento da violência sobre o trabalhador rural, amenizando a violência pré-industrial. A “expulsão violenta do campesinato” (MARX, 1984, p.264) não se faz, no caso brasileiro, em relação a uma propriedade, mas em relação a uma dependência

²⁷ Para outra aproximação ao problema, conferir o clássico *Homens livres na ordem escravocrata*. (FRANCO, 1997)

²⁸ Basta que se citem duas passagens históricas, a das Capitâneas hereditárias e a do caráter institucionalmente concentrador da *Lei de Terras* de 1850, para que se entenda minimamente o processo (sem alterações significativas até o século XXI).

(que inclui justamente a dependência de moradia).²⁹ A leitura da representação do rural, que apenas o conceito de romance rural pode conferir, só é possível se incluir no estudo da forma literária essa condição estrutural da experiência histórica, pensando-se a operação toda no plano da posição do romance em relação à expropriação pela letra (homóloga à expropriação de direito descrita acima).³⁰

A abordagem em termos de “regionalismo”³¹ é insatisfatória por dois motivos. Primeiro, seus referenciais são os da divisão geográfica (política ou ecológica, não importa), o que, como veremos abaixo na discussão sobre o “jargão da autenticidade”, são instrumentais. O regionalismo pressupõe, como sugere Pierre Bourdieu (2009), uma autoria a ser legitimada pela “autenticidade”.³² O principal aqui, tomando o tema pela rama, é a implicação literária de uma legitimação literária pela certidão de nascimento ou pelo sotaque, resvalando, no plano ideológico (e por consequência no estético), o populismo nativista. Em segundo lugar, a denominação “regionalista” só situa a posição do enunciador em relação ao paradigma do localismo e do cosmopolitismo, mas não em relação à diferença fundante que é a da representação (como retrato e como mandato) da operação literária, essencialmente de mediação social (e usualmente experimentada pela relação entre tempos: a modernidade e o atraso). Usarmos “romance rural” traz a

²⁹ Entre as leis inglesas do “cercamento” das terras comunais, as *Bills of Inclosures of Commons*, e a brasileira Lei n.601 (de 1850), conhecida como *Lei de Terras*, não há apenas um século de distância, mas também uma concepção fundamental que agrega à idêntica expropriação de terras inglesas (pois as terras devolutas passam a ser acessíveis apenas através de compra) uma expropriação já de base que é a expropriação ao direito de propriedade. A diferença brasileira, dessa maneira, é que tanto a terra quanto o possível direito à terra são igualmente expropriados, elevando a dimensão material à dimensão da própria estrutura de mando.

³⁰ A aparência dessa leitura em geral resulta em algo como um “sentimento dos contrários” (ARANTES, 1992, p.9)

³¹ Além dos trabalhos de Arnt (2013) e de Almeida (ALMEIDA apud SALES et.al., 2013), aqui abordados na crítica que fazemos ao regionalismo, há outros bons trabalhos sobre o tema. Devem ser citados em especial o estudo de Humberto Hermenegildo de Araújo (2008) sobre o tema na obra de Antonio Candido, e também o livro algo escolar de José Maurício Gomes de Almeida (1999). Nosso desinteresse pelo livro de Almeida se dá na mesma medida em que o autor revela desinteresse pela discussão teórica do regionalismo, alegando que as especulações teóricas não conduziram a nada, pois além de gratuitas, houve vários regionalismos.

³² Bourdieu busca na etimologia da divisão a ideia da autoridade investida do poder, magicamente naturalizado, para separar. Ou seja, trata-se de autoridade e, por isso, de autoria: “O *auctor*, mesmo quando só diz com autoridade aquilo que é, mesmo quando se limita a enunciar o ser, produz uma mudança no ser: ao dizer as coisas com autoridade, quer dizer, à vista de todos e em nome de todos, publicamente e oficialmente, ele subtrai-as ao arbitrário, sanciona-as, santifica-as, consagra-as, fazendo-as existir como dignas de existir, como conformes à natureza das coisas, ‘naturais.’” (BOURDIEU, 2009, p.114)

vantagem de se poder situar a operação literária em relação à matéria que mais dela se distancia, lugar ideológico da barbárie. Tomaremos, desse modo, principalmente por discutir a posição política do enunciador, o encaminhamento que Josefina Ludmer (2012) empreendeu em torno do “gênero gauchesco” (no prólogo à segunda edição), dando-lhe conceitualmente o contorno que aqui gostaríamos de tomar para nossa definição de “romance rural” (especialmente se pensamos na referência de Walter Benjamin que dissocia o romance da oralidade épica):

gênero gauchesco, cuya sustancia es la relación entre voces oídas y palabras escritas. El escritor del género usó las posiciones y tonos de la voz del gaucho para escribirlo, y en ese mismo momento le dio la voz al gaucho. Uso y don, las palabras que organizan El género gauchesco. (...) Por eso “uso” y “don” aparecen como nociones de dos caras o de dos sentidos y se someten a un desdoblamiento perpetuo. Las dos caras del uso del gaucho: el uso literario de la voz y el uso económico o militar de los cuerpos. Y las dos caras del don, la cara del escritor que da la voz y la cara del patrón. (LUDMER, 2012, p.11)

O uso que aqui propomos de “romance rural” põe no centro da discussão a relação entre matéria iletrada e forma letrada (e, nisso, a posição social da enunciação ficcional) dentro de uma estrutura social cuja modernidade não pode abdicar de todo do rural (sob pena de racionalizar-se a sociedade em moldes “europeus” ou “republicanos”, o que exigiria no mundo da vida, num país de intensa concentração material, no mínimo, a isonomia, e, no máximo, sob a perspectiva de uma fala autônoma do subalterno, a isegoria). Parece-nos que é justamente nesse sentido que Fernando Gil propõe a presença conceitual de aspectos das obras de Ángel Rama e de Cornejo Polar, de modo a um melhor tratamento do conceito “romance rural”.

Cornejo Polar denuncia, na citação escolhida por Gil, o ponto de vista do “romance de linguagem” que detectaria no romance regionalista fatores não-estéticos (o documental, o histórico, o mítico etc.), impurezas, portanto. Polar destaca a tensão do projeto regionalista, onde se dá (como no romance indigenista) abertura da forma romance para a referência e não para a produção romanesca em si. Para se entender essa alteração da estrutura do gênero romanesco é necessário pensar também na heterogeneidade da cultura e da sociedade latino-americanas. As virtualidades do “romance de linguagem”, de tal modo, são critérios oriundos de experiências europeias. É, assim, forma

heterogênea em relação ao cânone ocidental, pois articula formas citadinas a matérias rurais.

O romance regionalista, para Gil é um problema de nome, igualmente: “do que se tem chamado talvez não de modo muito apropriado de romance regionalista” (GIL, 2008b, p.190) Gil tenta historiar o problema, na leitura da escravização da narrativa ao ambiente proposta por Antonio Candido:

O aparecimento do romance regionalista em nossa ficção deriva daquela “fome de espaço” e de “ânsia topográfica de apalpar todo o país” com que o nosso romance surgiu, ali no romantismo, conforme observa Antonio Candido. Nesse aspecto, o surgimento do romance regionalista dá-se no bojo de uma literatura originariamente extensiva. (ibid. p.190)

A força do romance, destaca, se deve à rarefação cultural do Brasil, sem outras formas de conhecimento que competissem com o gênero ficcional.

Muito sintomático desta situação ambígua e oscilante do nosso romance em seu momento formativo, e também do campo intelectual e literário particular por que os nossos escritores se moviam, refere-se ao fato de que muitos deles que escreviam narrativas regionalistas, ou não, de algum modo transitaram por áreas de conhecimento diversas, como história, geografia e etnologia, pesquisando ou recolhendo materiais com a intenção de elaborar e sistematizar conhecimentos a respeito do Brasil. (ibid, p.190)

Perguntamo-nos que consequências isso traz para a forma literária do romance, e principalmente, para o romancista enquanto artífice de formas simbólicas que compõem um discurso sobre a nação. Ou seja, autoridades contrabandeadas para o romance dão ao romancista não só um lugar próprio no campo intelectual como o situam de modo diferente em relação à política e ao próprio romance. Não estaria aí a chancela do personalismo? O romance não se deu bem exatamente por nossa conformação histórica recusar a despersonalização inerente às outras esferas do conhecimento? Nisso não estaria a autoridade do romance? Para Gil, o romance seria um duplo: discurso ficcional e “auscultação da realidade do país” (ibid, p.191) Segundo ele, no entanto, não basta investigar apenas o modo histórico-literário da implantação do romance no país, para que se entenda o caráter do romance regionalista. É preciso destacar, na cola de Cornejo Polar, a heterogeneidade (matéria rural, forma letrada) como constitutiva do gênero. Para Polar, apesar das diferenças

latino-americanas, os diversos gêneros regionalistas são heterogêneos na medida em que o discurso hegemônico “se abre a outros discursos” (com ou sem autenticidade). Gil tenta matizar a discussão da artificialidade: “a artificialidade e a falsificação são expressão e resultado do conflito que se mantém irresolvido no plano estético e também social. No plano formal, trata-se mesmo de um desequilíbrio...” (ibid, p.191) O desequilíbrio pode ser visto no referente (que não consegue impor seus modos expressivos), e que passa a suportar uma formalização inadequada.

Não se adianta no impasse, apenas no sentido de dizê-lo constitutivo do sistema: “O desajuste formal entre “mundo representado” e “forma de representação” é ainda um conflito, que se manifesta, repita-se, como artificialidade, mas que diz respeito à dinâmica particular de nosso sistema literário.” (ibid, p.192) Para a crítica, a tarefa seria “de se historiar os núcleos conflitivos formalizados no plano ficcional” (ibid, p.192) Os núcleos conflitivos surgem a partir da conformação particular da situação histórica. Todos os núcleos, porém, dizem respeito ao mesmo dilema: sistema literário e forma urbana-letrada e referente diferente. Isso implicaria em nova chave explicativa para termos como “pitoresco” ou “documental”. Gil também diz que o descompasso entre documentário e imaginação, sugerido pela crítica de Miguel Pereira, é constitutivo e se dá pelo esforço de ficcionalização de um mundo agrário, não integrado à literatura:

De outra parte, essa fratura de nossa experiência mental e literária, constitutiva do romance regionalista, e o surgimento do próprio romance regionalista somente podem ser compreendidos na sua relação intrínseca e dinâmica com diferentes etapas da modernização do país. (ibid, p.193)

Na referência a Ángel Rama, Fernando Gil destaca a relação entre o regionalismo e momentos de modernização forçada da América Latina: regiões que se defendem desse ataque, mas que, só o podem fazer através de um grupo intelectual já preparado para tanto. Para Gil,

o duplo estatuto de romances, como o do tipo regionalista, está inextricavelmente relacionado ao contínuo fluxo e impacto da modernização desigual e conservadora que se verificam em sociedades periféricas e dependentes, como a brasileira, e em seus vários momentos históricos. (...) Nesse sentido, o romance regionalista é uma forma moderna – derivada da forma do romance moderno – constituída, em algum grau, por fatores arcaicos – gauchesco, sertanejo, caipira etc. –, que estão ainda a pedir voz. (ibid, p.193)

Há possibilidade de se alcançar uma “autenticidade produtiva, ou seja, em uma formalização que integre em si, de modo esteticamente consistente, os impasses e as irresoluções da qual ela é parte e a partir da qual ela se constitui” (ibid, p.194), o que não seria possível no período formativo em virtude da notação idealista. Nos termos de Polar, também devido à fraqueza do próprio discurso do referente regional. É preciso uma acumulação de transformações reais para que se articulem os dois mundos.

Parece claro que a articulação, em suas diferentes etapas, destas transformações cumulativas com seus desdobramentos no sistema literário ainda está para ser feita na literatura brasileira, tendo em vista o romance regionalista. (...) Creio que este processo de adensamento e de acumulação crítica começa a mostrar seus resultados, na literatura brasileira, a partir dos anos de 1930. É por essa época que o sistema literário brasileiro é capaz de demonstrar um grau de maturidade capaz de fazer com que o processo de acumulação literária gestado no seu interior torne-se suficientemente vigoroso e com força de estabelecer uma continuidade de obras e autores que se tenha reciprocamente como referência... (ibid, p.194)

A “transculturação” de Rama também é referida: escritores que, num dado momento, passam a elaborar de dentro (e não de fora) a língua artística, o que se dá quando o escritor se sente parte daquele mundo, sem vergonha dele. Por fim, retoma o pedido de se historiar o movimento que vai de uma inconsistência estrutural (período formativo) às visões “com força e complexidade ficcional”, o que “talvez possa mostrar como o romance regionalista compõe um subsistema literário” (ibid, p.195) Para darmos um passo além, seria importante pensar a possibilidade de discutir o romance rural não somente como discurso interpretativo da ruralidade, mas como condição de figuração da modernidade a partir do próprio atraso. Nesse ponto, consideramos útil a discussão a seguir.

Na Introdução a *De pronto, el campo*, publicado em 1993, Graciela Montaldo (2004) discute a forma como a tradição rural na cultura argentina fez o

recorte do passado, em especial a partir da literatura “gauchesca”. Tomaremos aqui algumas de suas reflexões importantes sobre continuidade entre ruralidade e modernidade. A intenção da autora é verificar o “resíduo rural” nos próprios projetos modernos e cosmopolitas: “Um dos aspectos da tradição rural que impactam a literatura, precisamente, não é sua mera presença, mas a conjunção com as estéticas ou sistemas ideológicos mais inovadores, articulados pelos intelectuais ao longo do século XX.” (MONTALDO, 2004, p.160) Fala-se em “tradição rural como incrustação da literatura moderna” (ibid, p.161) (lembrando igualmente o clichê da qualidade cosmopolita da literatura argentina). Para a autora, trata-se de um projeto moderno de nação, surgido no fim do século XIX, para o qual contribuiu o estabelecimento da incisão “na cultura letrada, das vozes de uma oralidade perdida em meio às citações das bibliotecas cosmopolitas.” (ibid, p.161)

Responde-se aqui, de certo modo, à permanência do rural. Ou seja, avançamos à modernidade, mas o rural se mantém incrustado no avanço. Ele é “a proposição de um enigma, de um problema que deve ser interpretado e mantido.” (ibid, p.162) Perguntaríamos: com que finalidades? Qual a finalidade da manutenção do rural no início da industrialização brasileira e, no mesmo andamento, da industrialização do romance e da própria profissionalização do romancista. Certamente o “operário tipógrafo” (AMADO, 2000, p.118) de *Cacau* pode ser associado à difusão industrial do livro, numa utopia do progresso comunista. Igualmente, como não entender como produção serial de mercadoria os diferentes ciclos de José Lins do Rego (de Carlos de Melo, da Cana-de-açúcar, do cangaço, dos livros de viagem etc.)? Lins do Rego, como se sabe, foi o autor do grupo nordestino que melhor se adequou à profissionalização editorial operada pelas edições de José Olympio.³³ Pois bem, de que modo a persistência do rural é funcional para essa ascensão do romance brasileiro ao status de mercadoria industrial de produção local? E ao projeto de nação que foi sendo erigido após 1930, num tortuoso e moroso caminho? Principalmente, como os romances estudados entram nessa discussão? Mas não adiantemos o passo. Trata-se de insistir no rural, ou seja, na identidade como diferenciação extrema do projeto urbano de modernidade que se foi construindo no período, como

³³ “José Olympio declarara, numa entrevista, que Lins do Rego era o único autor brasileiro vivo com vendas comparáveis às de Humberto de Campos.” (HALLEWELL, 1985, p.355)

marca de uma essência que ao mesmo tempo possibilita, de modo ambíguo, uma dignificação literária do rural (que se põe como literatura séria e não mais pitoresca) e a crítica de seus valores. Naquela dignificação, aparecem legítimos também os intérpretes literários do rural. Mas há também a operação crítica, de missão social.³⁴ Na ponta de cima, criticam-se tanto os valores patriarcais, nos vícios violentos de mando e sexo, quanto os da exploração econômica. Na ponta de baixo, criticam-se os valores da cultura popular, de misticismo, ignorância e mesmo de incompatibilidade com a civilização.

Partindo das sugestões de Montaldo, verificamos que a persistência do rural (e, nesses termos, do passado) no corpo mesmo dos projetos modernos tem a singular condição de fazer com que a modernidade persista justamente como projeto, sempre inconcluso (e sempre a demandar novas reorganizações simbólicas por autorizados intérpretes).³⁵ Pode-se verificar que a seriedade romanesca que se passa a atribuir ao rural após, pelo menos, *A bagaceira*, coincide justamente com um novo arranjo político nacional (que traz para a governança as pontas regionais mais tradicionais, do Rio Grande do Sul e dos setores mais decadentes do Nordeste) e com a condição de mercantilização do rural, sua entrada definitiva nos nossos arremedos de indústria cultural. Antes, o rural restringia-se aos espaços da cultura popular (mesmo Monteiro Lobato entraria nesse espectro, já se adiantando à massificação posterior do rural, ainda que em vertente jocosa e pitoresca), desprezados enquanto literatura canônica, e aos espaços de erudição, essencialmente nos folcloristas.

O projeto moderno de 1930, nesses termos, elege “por vontade própria” (MONTALDO, 2004, p.167), o rural como inerência. Como na Argentina, também aqui não se pode pensar o campo dissociado da cidade. E não se trata do cultivo do atraso; pelo contrário, o recurso ao rural sempre vem reposicionar o próprio projeto moderno. A projeção de um futuro brilhante é reiterada na construção de um passado brilhante, uma Idade do Ouro, como as estudadas por Raymond

³⁴ Cf. Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão: tensão sociais e criação na Primeira República*.

³⁵ Aqui discordamos de Montaldo, que prefere não apostar na figuração de uma modernidade incompleta, sugerindo uma explicação mais histórica, com ênfase na urbanização acelerada do fim do século XIX, em especial com a chegada dos imigrantes europeus, o que teria reconfigurado a ruralidade. Não deixa de estar certa, mas não toca no problema dos intérpretes, para os quais é necessária a permanência de um espaço de construção de projetos de nação e definição de identidade.

Williams (e que abordaremos adiante).³⁶ No caso da literatura gauchesca, estudada por Montaldo, volta-se

à tradição, mas a tradição entendida como um conjunto de discursos, práticas e valores que, fixando sentidos sobre o passado, ativa-os no presente e os coloca, frente aos contemporâneos, com pretensões hegemônicas, a fim de suturar parte da harmonia perdida ou para revelá-la. (MONTALDO, 2004, p.175)

Recorre-se ao passado para a organização do presente, inclinando a própria forma literária à perspectiva ensaística de interpretação. A literatura, que faz as vezes de interpretação social, toma o rural justamente quando ele se faz arcaico em relação ao projeto que se planeja. No nosso entender o que se tem é o rural como contrapeso simbólico necessário (territorializante) à própria modernização, desterritorializante. Na balança de risco e confiança, reorganizada pela entrada do país na revolução burguesa urbana, o que se tem é a incursão no passado, elegendo nele um patrimônio comum da nação. No mesmo sentido, a própria ênfase na autenticidade regional é contrapeso à universalidade do projeto moderno que se foi avolumando naquele contexto. Em termos ideológicos o processo poderia ser descrito como o de uma naturalização do rural, sobriamente incorporado ao cânone. A literatura, aqui tomada como ideologia, faz o cimento cultural do velho e do novo, do rural e do urbano, impondo-lhes continuidade ficcional. Para Montaldo, a normalização dos discursos heteróclitos sobre o rural é o que os coloca “na ordem da praça pública” (ibid, p.181) Ao que acrescentaríamos: também na condição de mercadoria. Às mudanças na matéria social acrescentam-se novas conformações simbólicas. A tensão trazida pela vida urbanizada é o que desestabiliza o rural.³⁷ No entanto, é fazendo o retrato congelado (o passado como permanência), condição típica do documento enquanto gênero simbólico, é que se pretende, por transferência cultural, estabilizar também a condição de recepção da modernização urbana. De resto, como a ruralidade territorializa, nada mais adequado para a construção de uma nova soberania territorial, a ser estruturada após 1930. O rural legitima uma nova soberania. O corpo da

³⁶ No dizer de Montaldo, remete-se “ao passado as prósperas qualidades do presente.” (Montaldo, 2004, p.172)

³⁷ Para Roncari, “a soberania da mercadoria do moderno” (RONCARI, 2007, p.294)

modernidade se faz acompanhar da alma rural. Aqui, apenas não se perca de vista quem e em que condições se compõe essa “alma”.

Pode-se dizer que a ruralidade tem adequação também ao nacionalismo, dada a ênfase na autenticidade e no território. No plano romanesco, coincidem interiorização subjetiva, construção de subjetividade “burguesa”, sugerindo desencantamento do mundo e individualização modernos, e interiorização como metáfora bandeirante de descoberta do regional, propício à reestruturação da soberania, a partir dos paradigmas senhoriais do passado, construção de objetividade “rural”. Subjetividade “burguesa” e objetivação do “rural” são o “Hércules-Quasímodo”³⁸ formal e ideológico que é o romance rural. Na década de trinta, a entrada em cena de uma nova conformação política, orientada por outra conciliação social, diversas da situação da República Velha e do centralismo paulista, elege o modelo tradicional (e “cordial”) como implantação institucional nacional de uma nova soberania. A necessidade de alianças entre governo central e as unidades federativas, porém, ao invés de fortalecer os poderes locais, regionais, sujeitam-nos ao novo pacto de governança (São Paulo, obviamente, fica de fora do arranjo, o que conduzirá ao conflito armado), à maneira do processo histórico estudado por Victor Nunes Leal.³⁹ O romance foi parte importante dessa reconfiguração, constituindo-se como modalidade séria de discurso ficcional sobre a especificidade regional. Para investigar seu papel, leiamos antes uma passagem de Luiz Roncari, em “Esboço para o estudo do ponto de vista da mercadoria na literatura brasileira”:

A dialética entre o novo (institucional e ideológico) e o velho (a realidade crua dos fatos, as relações tradicionais de dominação) veio a se constituir talvez no mais importante problema estudado por nossa historiografia. O novo dificilmente se implantaria sem a superação em profundidade do velho; ao contrário do que de fato ocorreu, com um trânsito suave e assegurado por compromissos, no qual se carregava muito do velho para a nova realidade, a ponto de transformá-la em cobertura de antigas estruturas, que resistiram e invertiam o sentido do novo assimilado. (RONCARI, 2007, p.288)

A modernidade, sob nova direção a partir daquela conciliação nacional de que fez parte o romance realista, sempre reposta por inconclusa, como se vê,

³⁸ Na referência de Euclides da Cunha (2002) aos sertanejos de Canudos.

³⁹ Em *Coronelismo, enxada e voto* (LEAL, 2012)

não ocorre por um defeito de projeto, ou mesmo por uma reiterada “tradição do novo”,⁴⁰ mas essencialmente por essa condição híbrida da própria modernidade periférica,⁴¹ que é culturalmente desenhada sobre retratos do passado, isto é, sobre “raízes” do Brasil. Ao carregar visões do passado rural no projeto moderno,⁴² carrega-se igualmente o próprio travamento estrutural à modernidade periférica.

O discurso moderno nas condições nacionais não pode abdicar do rural também por ter na essência de tal discurso a hibridez: ele é ruptura (genealogia) e novidade (teleologia). Só pode anunciar o futuro, (d)enunciando o passado. Pensar o romance rural, nesse sentido, é dar conta de uma face oculta do próprio discurso moderno que conduz o rural. É perceber que, na força canônica da oficialização do realismo, relatada como a ascensão cultural do romance brasileiro, sob a égide da crítica social e sob o paradigma da alteridade em regiões, abordagens e personagens até então marginalizados, esconde-se um paradoxo da própria modernidade. O que tentamos ver aqui é o quanto e como os escritores experimentaram nos romances o mesmo paradoxo. Nesse sentido é que o conceito de romance rural não pode ser compreendido fora de seu papel histórico na estrutura social.

O problema das abordagens pela via do regionalismo⁴³ é, para além das escusas necessárias ao desprestígio do termo,⁴⁴ o de se pautar por protocolos dados como eternos, o que implica em se levantar problemas sob a mesma ótica do objeto analisado. Vejamos dois exemplos, a tese de Gustavo Arnt, *Sistema jagunço*, de 2013, e o artigo de Carlos Eduardo de Almeida, “O romance regionalista dos anos de 1930” (ALMEIDA apud SALES et.al, 2013) Como estudar questões que são rurais (e não regionais), como a expropriação da terra

⁴⁰ Seja em relação às vanguardas históricas, no estudo de Octavio Paz (1984), seja no culto da novidade no fetichismo da mercadoria.

⁴¹ E também, na leitura dos melhores intérpretes, de nossa Revolução Burguesa.

⁴² O “Trenzinho do caipira”, de Villa Lobos, é um dos títulos emblemáticos dessa relação contraditória.

⁴³ As questões são muito bem colocadas em *Literatura brasileira: Região, nação, globalização* (2013), livro organizado por Germana Sales e Roberto Acízelo de Souza.

⁴⁴ Com relação ao conceito “regional”, usado em sua tese, Gustavo Arnt nos adverte já na segunda nota do texto: “Nesta tese, conforme ficará explicitado adiante, os conceitos de “regional”, “regionalismo” e “regionalista” são utilizados para caracterizar os romances cuja matéria é a experiência social do campo, a vida rural. O uso desses conceitos, portanto, dissocia-se das conotações pejorativas e redutoras que esses termos muitas vezes assumiram na historiografia e na crítica literária.” (ARNT, 2013, p.10)

e “a dialética entre homens provisórios e sujeitos da terra definitivos” (subtítulo da tese), se tais questões rurais serão respondidas sob a perspectiva regional (e não rural)?⁴⁵

Na tese de Gustavo Arnt, o ponto de chegada, *Grande Sertão: veredas*, orienta a mirada retrospectiva: jagunço é provisório, fazendeiro é definitivo. Tais romances têm uma “matéria”: “a vida social no campo” (ARNT, 2013, p.10), mas o que se estuda é uma “forma”, segundo o autor “dialeticamente condicionada pelos conflitos sociais estabelecidos entre as classes dos despossuídos e a classe dos proprietários” (ibid, p.10) A imprecisão estabelecida entre matéria e forma se repete na imprecisão de se pensar uma forma dialeticamente “condicionada”, sem se discutir o possível retorno dialético que é o “condicionamento” da forma sobre a matéria. A literatura parece se dar apenas no eixo extraliterário, o que, no entanto, deve-se à descontinuidade entre rural e regional. A forma é pensada como condicionamento histórico, via convenções e moldes. O autor citado é Raymond Williams, que seria, nessa leitura, adepto da concepção de dialética como incorporação, na obra, de ideologias econômico-sociais. No nosso entender, a leitura de Williams é justamente modelo para o entendimento também de uma história das formas no seu sentido mais autônomo e mesmo universalista, tanto assim que durante o todo livro retoma-se o tema do tratamento literário do rural a partir de uma edênica convenção: Paraíso Perdido ou Idade do Ouro, o rural estaria sempre morrendo, de Hesíodo aos autores contemporâneos. Outra constante do trabalho de Williams diz respeito ao tema da autenticidade, sempre retomada historicamente pelos escritores. Ou seja, a dialética no autor de *A cidade e o campo* é algo mais do que a transposição do social ao literário. O próprio literário conforma as visões sobre o mundo rural, além de, na leitura de Williams, estar estruturado em relação ao mundo social sob relativa autonomia.

Analisemos mais detidamente, em outro estudo, as dificuldades operatórias do conceito de romance regionalista. Em livro lançado em 2013,

⁴⁵ Gustavo Arnt aponta que a escolha do romance como objeto de tese se deu por seu maior índice referencial, a permitir uma “maior mobilidade social dos enredos” (segundo ele, uma constante na literatura brasileira). Mas falta no estudo justamente a discussão da operação dessa mobilidade pelos narradores (e na composição), num plano, e pela história das formas e do problema, noutro. O que não se resolve pela pauta regionalista.

Literatura brasileira: região, nação, globalização, discute-se na Apresentação o histórico do problema:

A partir de dado momento, contudo, os estudos literários, com base na primária distinção filosófica entre os conceitos de universal e particular interpretada em chave axiológica, passaram a evitar a classificação como regionalistas de obras e autores criticamente valorizados, no pressuposto de que o termo, por seu conteúdo semântico, à medida que exaltaria o particular em detrimento do universal, implicaria incontornável depreciação dos objetos a que viesse a aplicar-se. Muitos escritores (...) ironicamente assimilaram esse ponto de vista, apressando-se em repelir energicamente o rótulo de regionalistas, tomado como estigma de que pretendem livrar-se a todo custo. (SALES et.al., 2013, p.8)

O próprio título do livro supracitado traz um outro complicador, a partir da emergência da globalização econômica e da mundialização da cultura. Lembre-se que o regionalismo europeu, calcado em séculos de arranjos históricos comunitários, é diverso em termos de organicidade do regionalismo dos países da América, onde o impacto do olhar estrangeiro e a destruição das culturas nativas complicam em muito a equação ideológica. De qualquer forma, o próprio encobrimento avexado do regionalismo (pela crítica e pelos escritores), sugeriria “um retorno reflexivo ao conceito” (ibid, p.8)

Tomaremos do próprio livro citado um exemplo dos problemas conceituais do regionalismo (mais do que problemas de ordem valorativa, diga-se). Carlos Eduardo de Almeida, em “O romance regionalista dos anos de 1930”, discute a produção dos autores nordestinos a partir do paradigma regionalista. O objetivo do autor parece ser o da panorâmica sobre aquela produção, de modo que é justamente ao não discutir o conceito de romance regionalista que os problemas teóricos acabam aparecendo. De início, há uma polissemia confusa, pois se usam indistintamente “romance social nordestino”, “romance regionalista dos anos de 1930”, “geração regionalista de 1930”, “segunda fase do modernismo” etc. Até aí, nada de muito grave, não fosse o histórico do regionalismo (de José de Alencar aos contistas sertanistas) que antecede a análise dos autores enfocados, sugerindo, pois, que devam necessariamente ser enquadrados sob seu próprio protocolo de intenções (na medida em que se lançaram, em termos de estratégia de entrada no campo literário brasileiro, sob

tal rótulo). Se são autores regionalistas, o enquadramento “social” ou geracional é agregado à maneira de complemento.

Trata-se um problema de imprecisão conceitual, mas que resvala para a própria interpretação das obras. Concede-se a tais autores “regionalistas” o privilégio de um olhar “nacional”, como se o romance psicológico ou o romance urbano do período também não o fizessem. Em que medida se dá a fusão entre regional e nacional? Segundo o autor, pela análise do regional.⁴⁶ A questão possível aqui é: foram os autores que estenderam o regional ao nacional ou foi a própria recepção que juntou as manifestações regionais como elementos de uma unidade nacional? A resposta não vem, pois não se discute teórica ou metodologicamente o regionalismo. Em termos conceituais, Fernando Gil sugere que o romance regionalista não dá conta das determinações históricas da formação do romance brasileiro. No argumento, o romance rural tem mais relação com a dialética de localismo e cosmopolitismo que com a dialética de regional e nacional, de certo modo datada e parcial.

O problema, além de tudo, se amplia na medida em que, para que os autores sigam sendo encaixados na gaveta regional, inúmeras exceções precisem ser citadas no texto de Almeida, para imediatamente serem descartadas. Mencionemos algumas delas. Jorge Amado é pensado como autor de duas fases, sendo a primeira “de *O país do carnaval* (1931) a *Subterrâneos da liberdade* (1954), [quando] predomina o registro da vida do povo humilde da Bahia urbana e rural.” (ibid, p.34) Sabe-se que no livro de estreia de Amado, há quase uma recusa quanto àquele “registro”. José Lins do Rego também é analisado como autor de diversas fases, seguindo o próprio protocolo de leitura firmado pelo escritor paraibano. Lins do Rego teria feito a crítica do universo agrário, mas sua crítica foi abrandada pela ligação afetiva, impondo um narrador lírico. Entendemos que Lins do Rego fez menos o abrandamento do mundo agrário e bem mais o velamento do lugar do intelectual-sinhozinho nesse imbróglio de dominação tradicional e intelectual. Por fim, em Graciliano Ramos teríamos, segundo Almeida, uma obra que veio “denunciar a miséria do meio físico e social nordestino” (ibid, p.36) Mais à frente, Almeida ameniza a ideia de

⁴⁶ “a maioria dos romances regionalistas pertencentes ao período acima referido analisou a realidade social nordestina, mas há também obras que exploraram outras regiões do País, como o Sul e a Amazônia.” (ALMEIDA apud SALES et.al., 2013, p.33)

um Graciliano Ramos retratista regional ao ressaltar o humanismo no autor como orientador daquela visão.⁴⁷ O que temos, nesse rol de exceções a uma definição não questionada de regionalismo, é que todas elas são descartadas para que não se macule a definição regionalista: a ornamentação oitocentista em *A bagaceira*, a análise psicológica em *O Quinze*, a segunda fase de Jorge Amado, o humanismo de Graciliano Ramos etc. Chega-se a repisar a tese de Paulo Honório como “um típico burguês, guiado unicamente por seu sentimento de propriedade” (ibid, p.39) Como tomar o “burguês” regional como “típico” (isso se a definição estivesse correta)?

Para Adonias Filho, estudando o Romance de 30, a vantagem da regionalização do romance é “que torna a motivação mais ostensiva porque a subdivide em áreas, esclarece definitivamente suas relações com as nossas realidades culturais. É mesmo a consequência mais significativa.” (FILHO, 1969, p.14) Veja-se que o salto que se dá ao se privilegiar o enquadramento rural (que encampa a própria regionalidade) é o de, num mesmo movimento, deslocar-se em relação ao paradigma nacional da diversidade cultural geográfica, para se fixar num sentimento mais profundo de nacionalidade (pois a ideologia do rural é o que faz a identidade profunda da pátria), na medida em que se concede uma universalidade formativa, historicamente estrutural portanto (e, nisso, informadora das formas literárias), ao paradigma da dualidade contraditória de rural e urbano.⁴⁸ Em vez da relação regional-nacional, temos um espectro mais decisivo e constante (com todas as suas variantes particulares) na relação rural-urbano, na medida em que é a própria fatura literária que passa a estar em jogo, a partir das mediações da forma literária no jogo entre civilização e barbárie (jogo no qual a modernidade não abdica de sua contraparte negativa). A perspectiva do regionalismo, portanto, é monográfica e nativista, diz respeito a estudos de caso sob a forma literária e se refere diretamente ao paradigma nacional. A perspectiva do romance rural, por sua vez, abre-se para o próprio sentido da

⁴⁷ Cita-se o poema “Graciliano Ramos”, de João Cabral de Melo Neto. Ora, o que o poema faz é justamente apontar para a necessidade da construção literária daquela denúncia, o que Almeida não evidencia, pois está preso a uma concepção de regionalismo como retrato de região. No poema, temos um “com o que falo” que antecede às demais características sugeridas por João Cabral de Melo Neto: “do que falo”, “por quem falo”, “para quem falo”.

⁴⁸ Josefina Ludmer constrói uma série dessas dualidades. Por exemplo, a legal: “Esta dualidad se liga, a su vez, con la existencia de una ley central, escrita, que enfrenta en el campo al código consuetudinario, oral y tradicional: el ordenamiento jurídico de reglas y prescripciones que funda la comunidad campesina.” (LUDMER, 2012, p.25)

formação nacional, na medida em que o rural é tanto a voz da identidade, quanto a forma escolhida, a exploração agrária, para a “vasta empresa comercial, mais completa que a antiga feitoria, mas sempre com o mesmo caráter que ela, destinada a explorar os recursos naturais de um território virgem em proveito do comércio europeu” (PRADO JR., 1969, p.31), empresa que tem o nome de Brasil.

Neste sentido, é imensa a perspectiva de estudos a partir da chave do “romance rural”, na medida em que situa a experiência literária no plano mesmo da “essência da nossa formação”,⁴⁹ o que nos conduz diretamente ao funcionamento do capitalismo e da ocidentalização (a expansão de formas simbólicas a partir do paradigma europeu) no plano global. No limite, a experiência do romance rural aponta para o que Caio Prado Jr. apontava como “objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção a considerações que não fossem o interesse daquele comércio” (ibid, p.32) A forma literária (e a formação histórica do romance brasileiro) é um dos efeitos daquilo que Roberto Schwarz (que descreve um quadro insistentemente atual, mesmo com o deslocamento urbano a partir da segunda metade do século vinte) vai definir da seguinte forma em *Ao vencedor as batatas*:

Como é sabido, éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo. Mais ou menos diretamente, vêm daí as singularidades que expusemos. Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde nossa economia era voltada. (SCHWARZ, 1981, p.14)

O problema do conceito regionalista, portanto, é que acaba datando e situando de modo um tanto mecânico (na dinâmica interna da nação e nos momentos de discussão entre o todo e as partes, como a rigor o foram os anos de 1930, daí o fato de terem eleito tal paradigma) a relação entre forma literária e sistema social. A questão agrária, no entanto, é fundamental para situar a experiência histórica dos povos periféricos e, por consequência, a própria

⁴⁹ “Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais que isto” (PRADO JR., 1969, p.31) Não é preciso insistir na continuidade do quadro no século vinte e um.

informação social que conforma a forma romanesca nacional. O próprio marxismo foi relutante em fazer tal discussão. Marx, no terceiro livro de *O capital*, discute a renda fundiária, suas diferenças e semelhanças com o capital. Segundo José Paulo Netto, na Introdução a *Lênin* (1985), a questão se tornava premente para a expansão dos partidos socialistas para países agrários, cuja discussão essencial é a da introdução capitalista em contexto agrário. Kautsky teria iniciado a bibliografia, em 1899 (*A questão agrária*). Do mesmo ano, e numa discussão mais imediata, é a obra de Lênin *O desenvolvimento do capitalismo na Rússia*. As sobrevivências do Antigo Regime no capitalismo russo (por exemplo na tardia emancipação dos servos, de 1861) conduziam à pergunta sobre as possibilidades industriais capitalísticas naquele contexto. Lênin discutirá no livro as condições do transporte direto para o socialismo, evitando a etapa capitalista. A discussão do líder socialista se dá com os intelectuais “populistas” que congelavam o rural, defendendo valores messiânicos e comunitários em contraposição ao capitalismo. Lênin fará diferente, relacionando a questão agrária ao capitalismo. Ele destacará a evolução industrial, apontando para a convergência das instâncias rural e industrial na conformação capitalista urbana, onde mais se evidencia a luta de classes. O trabalho assalariado é visto como um progresso em relação ao sistema servil, o que significa que há um potencial iluminista no capitalismo analisado por Lênin (gerando mesmo um rejuvenescimento moral e coletivista da população). A crítica, portanto, é ao insuficiente desenvolvimento do capitalismo. Há, portanto, um problema inerente ao nível de implantação da ordem burguesa e a dimensão agrária é parte estruturante do problema.

O leitor terá por certo adivinhado já o passado seguinte da discussão, pois partimos de Caio Prado Jr., passamos por Roberto Schwarz e desembocamos nas dificuldades do capitalismo russo em Lênin. Florestan Fernandes está interessado, no seu clássico ensaio *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*, na dimensão de dependência do nosso capitalismo, dependência em relação ao capitalismo central e dependência em relação às estruturas da permanência do atraso. No plano interno (diretamente associado às condições de funcionamento do capitalismo global, portanto inerentes ao próprio movimento da modernidade), a permanência do “Antigo Regime” determina, em última instância, a natureza do

capitalismo. Nosso interesse na discussão de Florestan Fernandes parte do pressuposto de que a centralidade industrial da revolução burguesa não eclipsou as estruturas de poder de fundo agrário, pois elas se rearranjaram a partir do Estado. A burguesia, como a intelectualidade (burguesa e não-burguesa), não se constituiu autonomamente, mas sob o peso de uma sensação ideológica (que tem sua fundamentação na estrutura de dominação) que é também um trocadilho: no Brasil, o passado não passa.

Como se percebe, o problema discutido por Florestan Fernandes é semelhante ao de Lênin: a natureza possível do capitalismo num país dependente e periférico. É na investigação de tal natureza que ambos delineiam a (possível e desejada) evolução histórica que conduza ao socialismo. A aliança de burguesia e oligarquias no espaço institucional estatal é o travo que incide diretamente sobre a expansão e a aceleração da própria implantação do capitalismo (bem como o Estado de direito), que se torna uma condição de classe, restrito a poucos. No caso da oligarquia, que nos toca mais de perto devido à matéria e à origem da maioria dos romancistas rurais, foi incorporada nas suas franjas mais renovadas e adaptada aos padrões burgueses, em particular o grupo dos intelectuais. A oligarquia, portanto, pode ser considerada como o eixo da transição para o Brasil moderno: “Só ela dispunha de poder em toda a extensão da sociedade brasileira; o desenvolvimento desigual não afetava o controle oligárquico do poder, apenas estimulava a sua universalização.” (FERNANDES, 2005, p.247) A pressão oligárquica condena a modernização burguesa ao convívio conservador, travando-lhe o passo. O resultado é um “capitalismo difícil” (ibid, p.251)

Florestan Fernandes situa na revolução de 1930 (com a dinâmica de crise econômica do capitalismo e crise política da democracia) o momento de evidenciação do projeto político burguês: a crise do poder burguês se resolveu pelo controle do Estado.⁵⁰ O recurso à força garantiu a expansão do capitalismo

⁵⁰ O deslocamento do eixo econômico para a indústria reorientou a política econômica agrária. Segundo Nakatani, “foi necessário fazer da indústria capitalista industrial a unidade mais rentável do conjunto da economia, o que significou drástica redução e controle sobre os salários urbanos e sobre os preços dos produtos agrícolas, deprimindo-os, o que, ao lado de taxas de juros mais elevadas para o campo, solapou a centralidade da produção agrícola na economia brasileira da época do ponto de vista das taxas de retorno. Nesses termos, percebe-se um intenso mecanismo de transferência de capitais das atividades agrícolas para as industriais, uma vez que [sic], financiadas com juros reais negativos e altamente lucrativas pelo lado dos salários, verificando-se o correlato fluxo de renda campo-cidade e um dos processos de migração mais violentos do

monopolista, o que desnuda o caráter autocrático da revolução burguesa. No plano autocrático e dependente, pois, é que se estabelece a hegemonia burguesa: a dependência e o subdesenvolvimento entram na conta de estratégia interna, impossibilitando o acesso ao próprio capitalismo e à universalização do trabalho livre. Na outra ponta, a permanência da autenticidade rural, de matriz escravista e tradicionalista. De fato, foram os excedentes do sistema escravista que financiaram o sistema industrial, articulando a modernização ao passado cultural. Ao mesmo tempo, a “cidade convertia-se em polo dinâmico do crescimento capitalista interno “sem necessitar estender ao campo” qualquer desdobramento da revolução urbana.” (ibid, p.269)

A revolução burguesa, vista como revolução difícil, é uma revolução que não rompe, mas que incorpora a lógica de dominação e a cultura agrárias.⁵¹ Aqui paramos com a discussão de Florestan Fernandes, pois o que vem adiante no seu livro é a relação entre a situação interna e a introdução externa do capitalismo monopolista, que terá vez mais proximamente do meio do século, fugindo ao nosso interesse imediato.⁵² A partir da preocupação (a especificidade histórica do capitalismo brasileiro) e do diagnóstico (a dupla dependência ao atraso e ao externo resultando em arranjos autocráticos de modernização, sob

século XX, sendo esta a origem dos graves problemas urbanos hoje verificados nas grandes cidades brasileiras.” (NAKATANI et.al, 2012, p.222)

⁵¹ Os “reis do agronegócio”, na canção de Chico César e Carlos Rennó (*Estado de poesia*, 2015), a bancada ruralista e o “sertanejo universitário”, além dos sambas-enredo do carnaval carioca sobre o idílico mundo caipira (patrocinados por multinacionais produtoras de agrotóxico e sementes transgênicas), além da necessidade de movimentos sociais como o MST, são todos apenas a face renovada daquela permanência material e ideológica que estrutura grande parte de nossos antagonismos.

⁵² Importa-nos apenas precisar o dado da permanência do Antigo Regime no quadro da concentração fundiária no campo brasileiro. De acordo com o artigo “Histórico e os limites da reforma agrária na contemporaneidade brasileira” (NAKATANI et.al, 2012), “O Brasil talvez seja o único “grande” país que vivenciou um profundo e complexo processo de crescimento e desenvolvimento econômico sem promover substanciais mudanças na questão da propriedade fundiária. Desde a colonização portuguesa, passando pela Lei de Terras de 1850 e por todo o processo de industrialização vivenciado no século XX e ainda em curso, a questão agrária permaneceu quase que inalterada, a despeito de avanços decorrentes das crescentes contradições sociais e econômicas e da correlata violência verificadas no campo. A Europa Ocidental e países como os Estados Unidos (*Homestead Act* de 1862), China (o *Grande Salto para Frente*, de 1959) e URSS (a partir da Revolução de 1917) em algum momento, e de diferentes formas, promoveram o maciço acesso da população à terra, e mesmo vizinhos latino-americanos, como a Argentina, forjaram sociedades mais abertas no que se refere à propriedade da terra (vide as políticas de colonização do território implementadas no século XIX) do que a brasileira.” Isso, segundo o artigo, conduziu-nos historicamente a uma concentração fundiária nos grandes latifúndios que, em termos recentes, manteve-se inalterada de 1960 para cá.

exclusão social) de Florestan Fernandes, passemos novamente ao romance rural.

Em *A passagem do três ao um*, Leopoldo Waizbort (2007) discute as ampliações modulares operadas por E. Auerbach no clássico *Mimesis*. A discussão é sobre o caráter “aberto” do livro de Auerbach, indicando uma pluralidade de realismos, isto é, de representações específicas de realidades específicas (e aqui pensamos na especificidade do realismo do romance rural). Para tal questão, Waizbort convoca também a chamada “lei do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo”, tese de L. Trotsky a respeito do capitalismo em países periféricos. Em resumo, o capitalismo específico nesse modelo se torna um amálgama de formas modernas e arcaicas que tanto pode rebaixar as importações culturais para consumo próprio quanto pode queimar etapas, avançando-se aos saltos na falta de sociedade civil orgânica. Ou seja, o peso da herança e da articulação externa, repisando o que estamos discutindo também noutros autores, como em Roberto Schwarz.⁵³ Waizbort cita a ideia de Schwarz, para quem nos tornamos modernos, tanto quanto os países desenvolvidos, já que todos compõem o mesmo movimento internacional do capital, mas, ao mesmo tempo, “peculiarmente modernos” (WAIZBORT, 2007, p.35) A compreensão da forma assumida pelo romance rural, como se nota, demanda a compreensão da estrutura social. A leitura do processo social indica-nos uma forma social a partir da qual o romancista expõe formalmente a realidade, operando a mediação formal e a intermediação seletiva entre ruralidade e modernidade:

ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a História – que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados. (SCHWARZ, 1981, p.25)

⁵³ “As inconsistências sociais, que são devidas ao mencionado desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo, migram para dentro da obra literária. São aquela matéria pré-formada, com a qual a forma ajusta suas contas. Por vezes melhor, por vezes pior. E note-se que, aqui, trata-se de “realismo” com erre minúsculo, pois não mais o “Realismo” tal como formado em sua dialética europeia, como forma geral, mas sim um realismo específico, tingido por nossa realidade que, sendo periférica, exige remodelação.” (ibid, p.56)

Passaremos agora a delinear a especificidade do romance rural (a duplicidade da mediação) a partir das ideias contidas no artigo “A duplicidade do romance rural do século XIX”, de Fernando Gil (2013) Toma-se, de início e com cautela, a classificação do romance brasileiro a partir de seu “espaço de representação da história” (GIL, apud SALES et.al., 2013, p.87), ou seja, entre os espaços urbano e rural. Dois problemas de imediato: a disposição a partir do espaço é dada como evidente por si só e, também, corre-se o risco da relação mecânica com a cor local. Para Gil, no entanto, há duas consequências a se analisar a partir daquele deslocamento. Ambas são de ordem social e dizem respeito a dimensões objetiva e subjetiva do problema. No primeiro caso, o fato de serem, ainda que elementos do mesmo processo de formação social, “dois sistemas socioculturais diferenciados que coabitam num mesmo todo chamado Brasil.” (ibid, p.88) O mundo rural, tradicional e de cultura oral; o mundo urbano, de cultura letrada (e, portanto, do âmbito da racionalização). No segundo caso, a implicação subjetiva é a da enunciação: o mundo rural é formalizado pela mediação da letra impressa, isto é, a partir de outro espaço cultural (e, o que se deixa de lado na argumentação, para um outro público). O argumento tem algumas complicações, e isso é evidenciado na sequência do artigo, na medida em que se destaca, primeiro, que muitos dos escritores tiveram origem social na grande propriedade rural (ou que nasceram em províncias de forte ruralidade), e segundo, que havia “pouca diferenciação social entre campo e cidade no Brasil do século XIX.” (ibid, p.89) Tanto a tese da separação de mundos sociais quanto a dimensão da mediação devem ser pensadas a partir dessas outras evidências.⁵⁴ Em resumo, a duplicidade estaria posta da seguinte forma: “Talvez (...) o eixo central do problema se situe na relação de conflito entre o sistema sociocultural urbano e o sistema sociocultural rural, por um lado, e, por outro, na posição que os nossos escritores puderam e quiseram assumir em face dos dois.” (ibid, p.91)

⁵⁴ Um ponto interessante da discussão surge em nota de rodapé, após uma referência (citando Sérgio Buarque de Holanda) à inextricável relação de campo e cidade no Brasil. Para Gil, “é interessante, portanto, notar o desejo, o esforço e o interesse dos ficcionistas brasileiros de representarem campo e cidade como algo distante, longe e apartado um do outro. Ao criar a ficção de mundos afastados, cria-se a necessidade de introduzir o leitor neste mundo “desconhecido”. (ibid, p.95) O que não deixa de ter relação com a vocação romântica em direção a outros mundos desconhecidos, como o gótico ou o histórico.

A proposta de Fernando Gil compreende a relação entre dois sistemas: a mediação moderna e letrada dando conta da representação da matéria antimoderna. O que nos leva ao passo seguinte, o da investigação de como essa relação “entra na técnica do romance rural, constituindo parte da estrutura da representação espacial” (ibid, p.91) A questão da forma rural deve considerar, portanto, essa realidade social ela mesmo conformada simbolicamente.⁵⁵ A análise se pauta por uma dialética que se movimenta entre o romance, a cosmovisão (o dado “subjetivo”) e a formação histórica (o dado “objetivo”).⁵⁶ O estranhamento configura uma visão negativa na representação, em geral relacionada à moralidade: o mundo rural como palco de violência acaba por justificar os narradores na sua intenção didático-moralizante. Da mesma forma, o narrador faz a mediação ideológica através da apresentação da natureza como pórtico grandiloquente dos romances (e do próprio narrador enlevado). A compensação pela natureza, no entanto, não vinga.⁵⁷

A dimensão da brutalidade não estaria presente, segundo Fernando Gil, como estrutura de base dos romances urbanos brasileiros oitocentistas. Do mesmo modo, é a partir de tal dimensão que os próprios trechos amorosos usualmente acabam não vingando no romance rural, na medida em que se associariam ao decoro urbano. O deslocamento ideológico no século XIX, portanto, será o ponto de partida para experiências que tentaram resolver melhor a alteridade no século XX. Trata-se, nas experiências posteriores, de lidar de modo diferente com essa dificuldade de representação, fora dos planos formais característicos do romance enquanto gênero burguês.⁵⁸

⁵⁵ “a “forma” não se limita a processar o material bruto do “conteúdo”, porque esse conteúdo (seja ele social ou literário) já é, para o marxismo, informado; ele já possui uma estrutura significativa.” (EAGLETON, 2011, p.49)

⁵⁶ A proposição teórica do deslocamento é explicada pela análise dos narradores do romance do século dezenove: “está contido na própria voz do narrador cujos comentários e juízos constituem a parte mais evidente do desejo de diferenciação emitido pela instância narrativa.” (ibid, p.92)

⁵⁷ “Assim, o caráter grandioso da natureza que Antonio Candido tende a conceber como signo da euforia e do otimismo social, vinculado à consciência amena do atraso, no caso ao menos do romance rural parece no mínimo expressar um grau significativo de ambiguidade. A natureza que abre os romances, em sua imponência ameaçadora ou acolhedora, torna-se “forma sem força”, para parodiar um poeta americano, diante de um meio cujas ações acabam sendo figuradas sob a cifra, predominantemente, da brutalidade e da violência. Neste mundo sem sujeito, no sentido moderno do termo, no sentido mesmo de uma subjetividade autônoma e burguesa, a natureza não chega a se constituir como expressão do “indivíduo moderno”, projetando-se nele e com ele.” (ibid, p.99)

⁵⁸ “Esse “incorporado” faz parte da própria problemática da constituição do romance rural, que, como disse, se forma na intersecção de dois sistemas socioculturais. O que queremos sugerir é que o deslocamento de perspectiva, de ângulo de visão dos nossos ficcionistas do

Para Gil, a duplicidade é simétrica: incorporação e repulsão são dimensões do mesmo movimento nos romances rurais. Para o escritor rural, identificar-se com a matéria é tanto uma vantagem quanto um problema. De um lado, legitima-se filho da terra e autoridade enunciativa, de outro, figura-se como intelectual caipira, desvalorizando-se como artífice de literatura autônoma. Daí a preferência pelos homens livres no século XIX (e pelos narradores “escritores” nos romances que analisamos). Trata-se, nos dois casos, da constituição de um limbo social, evitando (por dificuldades óbvias) a inserção dos protagonistas num dos polos do antagonismo social. Nessa condição pendular, tanto o homem livre como o escritor rural, enquanto protagonistas, oscilam entre as duas classes fundamentais, possibilitando justamente a mediação (ainda que, no caso de nossos autores, tal mediação se dê com a autoridade da letra, pois se assume exatamente a condição de condutor exclusivo das narrativas).⁵⁹

Discussões novas emergem das reflexões sobre o romance rural em Fernando Gil. Podemos dividi-las em plano de composição (ou formal), e em dois planos de análise social da literatura. No plano da composição, o estatuto do narrador, pois se torna importante verificar de que mundo o narrador fala o rural (e com que linguagem ele fala). O problema não é apenas o da ideologia autoral, mas igualmente diz respeito à própria implantação histórica do romance no Brasil (com toda a sua especificidade dependente e periférica). Plasmar a matéria rural em forma suficientemente legítima para o sistema literário e os discursos ideológicos, portanto. No plano social (o que implica a dialética materialista como orientação investigativa e expositiva), Gil dá ênfase ao homem livre pobre (em particular nos romances do século dezanove, mas não somente). Pesa aqui o nexos social universal do favor detectado numa orientação sociológica brasileira (em Roberto Schwarz e Maria Sylvia Carvalho Franco), e o correspondente velamento da estrutura do atraso (escravista ou não). Além disso, também no plano da análise social da literatura, Gil opera um deslocamento interessante nas

mundo urbano para o que eles compreendem ser um outro universo, que venho chamando de mundo rural, faz uma enorme diferença no modo de ver e de dar direção à matéria ficcional; e, claro, na maneira ideológica de se colocar diante dela. É neste deslocamento de perspectiva que o espaço do cerrado, do pampa, do sertão ou da floresta amazônica se abre, no imaginário dos nossos escritores, como espécie de suspensão parcial do que muito pomposamente chamaríamos de pacto civilizatório ou processo civilizatório.” (ibid, p.100)

⁵⁹ “Note-se, portanto, que a posição do protagonista no romance rural é pendular, oscilatória e ambivalente, que vai do seu caráter de herói ao de pobre diabo; de sujeito enaltecido pelas suas virtudes e valores a enfeitado por sua posição social.” (ibid, p.104)

discussões sobre o romance regionalista, ao desvincular a análise do romance rural da discussão inevitável de representação da natureza. Se o regionalismo está fixado naquela inevitabilidade da especificidade paisagística (é o que lemos no manifesto de *A bagaceira*, por exemplo), a concepção de um romance “rural” adentra o complexo social e moral que lhe corresponde na maioria das narrativas, em nome pois de uma outra natureza, uma suposta natureza social representada pela violência física, econômica, política etc. que demarcam os romances rurais. A forma rural é uma herança da formação nacional:

Tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidez ideológica das “elites” eram parte – a parte que nos toca – da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações intensas na ordem social. (SCHWARZ, 1981, p.22)

O que nos importa, no entanto, é configurar o funcionamento especial dessas maneiras, na medida em que lidam com o totem do “latifúndio pouco modificado”. É justamente aí que a própria pretensão universal de tais ideias se vê posta em consideração. O atraso histórico, nesse ponto, impõe uma complexidade maior à própria atividade ideológica de representação simbólica, ressaltando seu caráter deslocado. O resultado, dependendo das combinações, é a possibilidade da crítica tanto do atraso como da própria modernidade.

EXCURSO: LÚCIA MIGUEL-PEREIRA LENDO O REGIONALISMO

Como apontamos anteriormente, a discussão de Fernando Gil sobre o romance rural compreende a leitura do posicionamento de Lúcia Miguel-Pereira a respeito do regionalismo. Tomemos mais de perto a posição da autora, em *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*, para verificar sua posição sobre o regionalismo anterior a 1930 e para melhor especificar o que não se pode fazer nos limites de um artigo (como no supracitado de Fernando Gil). O julgamento estético de Miguel-Pereira se refere à totalidade da literatura brasileira, pois apenas Machado de Assis não dependeria do “socorro do relativismo histórico” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.15) Explica: “Sendo de todos os gêneros literários

o que mais diretamente se nutre da vida de relação, dificilmente poderia o romance atingir a culminâncias numa sociedade sem estratificações profundas, de fraca densidade espiritual.” (ibid, p.15) Há uma submissão intrínseca do romance ao nível de organização moral e estético da sociedade. A liberdade criadora, no romance, é condicionada.

Miguel-Pereira acusa, apoiada em G. Freyre, um “bovarismo” da mentalidade brasileira do século XIX – o que explica o rápido acolhimento do Romantismo aqui – explicando-o por um desejo de sermos europeus (o que se deu a partir da vinda da família Real), o que se expressaria no próprio indianismo, continuando nos primeiros regionalistas e em sua atitude de turistas, “mal disfarçando em sua maioria o sabor exótico que achavam nas formas de vida das zonas mais resguardadas da influência estrangeira...” (ibid, p.17) Historicamente há uma mudança significativa: se os românticos exageravam no culto de nossas qualidades, os intelectuais do fim do século XIX iam no outro sentido, alheando-se da sociedade, vendo que ela não correspondia aos seus ideais. Pessimismo sobre nossas condições que os levou às tendências estéticas mais alheias ao público. Cosmopolitismo imitativo, mas profundamente imbricado na consciência de nossas mazelas. A República trouxe tal consciência desagradável. O relativo desenvolvimento moderno do início do século XX gerou um novo movimento, de reconciliação junto aos romancistas “entre a sua condição de intelectuais e a sua condição de brasileiros, entre o que recebiam de fora e o que viam em torno de si.” (ibid, p.20)

O poder imaginativo de um Alencar ou a prospecção interior de um Machado são fatos raros.⁶⁰ Outro problema é que a observação da realidade não consegue ser aqui objetiva, deve-se fazer pela via subjetiva, enfatizando idealismo.⁶¹ A realidade observada é mais um meio do que um fim. Por exemplo, os livros de Jorge Amado que se querem documento social, mas são sentimentais. Ou a imaginação em *O Cabeleira*, contrariada pelos longos trechos de crônica histórica.

⁶⁰ “a regra sempre foi a sujeição aos fatos possíveis, a evocação mais ou menos poetizada, mais ou menos romanceada, de casos pondo em relevo os usos e hábitos.” (ibid, p.21)

⁶¹ “Necessitando da objetividade como ponto de partida, nem por isso deixamos de ser, a nosso modo, subjetivos.” (ibid, p.22)

Ainda sob a égide imaginativa dos românticos, vozes contrárias começam a clamar: Machado pedindo mais análise interior e Távora mais observação exterior. Portanto, mais realismo. A observação, que entre os românticos entrava como dado acessório, necessário à “cor local”, passa, em Távora, a primeiro plano, mesmo que ainda num plano mais teórico do que efetivo, não havendo propriamente rompimento com o romantismo, até mesmo no Machado da primeira fase. Situa o regionalismo como uma espécie de mal necessário: como não podiam, dada a pressão moral, analisar seu próprio meio, saíram os escritores em busca do pitoresco:

Foi pela tangente do pitoresco que a observação se insinuou; lidando com gente humilde, com gente que os brasileiros educados à europeia consideravam com uma indulgência galhofeira, ousavam os autores se aproximar mais da realidade. Isso parece de algum modo provar a superioridade do regionalismo nas literaturas incipientes, de povos ainda incertos de sua expressão. Superioridade toda ocasional, e que talvez lhe advenha de uma fraqueza, da sua forçada limitação. (ibid, p.34)

Em que consiste essa “limitação” necessária do regional? É a limitação do gênero, o que repõe a leitura de Claudio Magris, de que o romance “é” a modernidade. Ocorre que, perseguindo a pista, a modernidade não é um projeto apenas burguês, ainda mais na interpenetração que tem com a não-modernidade (ideologicamente figurada no romance rural) no caso brasileiro. Para Miguel-Pereira, se representou uma libertação relativa do romantismo, por outro lado, o regionalismo ainda instintivo tinha sua limitação na análise do grupo, que sobressaía sobre a do indivíduo: “Depois do *brasileiro*, tivemos o *nortista*, o *gaúcho*, o *matuto* da zona central, como se só por etapas nos pudessemos aproximar do homem visto em si mesmo, com seus traços pessoais.” (ibid, p.35) Nesse passo, o déficit histórico e cultural detectado por Gil, na medida em que, sem estabelecer a interpretação compreensiva dessa experiência, a autora sugere um etapismo que culmina no romance que pratica e que é o de sua predileção.

Quanto ao regionalismo, Miguel-Pereira declara que a observação predomina sobre a invenção, o que exige uma delimitação mais severa do que seja regionalismo:

só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a sociedade niveladora. (ibid, p.179)

Ora, a autora fala em “fixação” de tipos e em ambientes culturalmente estagnados, portanto diferenciados. Não se prevê historicidade, evolução, mudança, tensão, diferentes níveis de ruralidade etc. em sua definição de regionalismo. Quanto à ambientação, exige a diferença, que pode ser tanto o arcaísmo quanto o “sabor” local prazeroso, quanto à “sociedade niveladora”. São dois espaços, a diferença e a nivelação moderna, que o regionalismo de trinta põe em atrito, implicando numa reconsideração do regionalismo, agora ancorado em formas modernas de apreensão da diferença. O regionalismo, tal como a descrição, em si seria mesmo oposto ao ficcional. Este é do reino do indivíduo em suas relações com a sociedade e seu meio.⁶²

Lúcia Miguel-Pereira, como que intuindo os problemas do conceito de regionalismo, chega a falar em “sertanismo”⁶³ (aproximando-se, nesse ponto, indiretamente de nossa concepção de romance rural), o que dá mais ênfase àquela disjunção da dita “sociedade niveladora”. Se partem de tal ambientação nacional, é sob o influxo da objetividade advinda do naturalismo – predominantemente urbana – que os sertanistas da transição entre o XIX e o XX, definem sua forma. O “sertanismo” é pensado enquanto ruralismo, o que implica o movimento do letrado em direção ao rural. A autora está falando de nomes como Valdomiro da Silveira, Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Oliveira Paiva, Lindolfo Rocha etc. Enfatiza o uso dos “dialetos populares” e “certa ingenuidade de estilo”, logo perturbada pela agressividade léxica de *Os Sertões*. A ficção sertanista que se segue ao clássico seria marcada pela predileção pela interpretação diante da objetividade. Situa no fim daquele sertanismo a superação do pitoresco pela atenção cultural, o que teria ocorrido já em Monteiro Lobato. Ali, a ambientação é superada, embora ainda “continuasse

⁶² O regionalismo, porém, sobrepõe o local ao humano, isto é, “entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegra da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nas personagens, não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-as assim de todas as criaturas estranhas àquele.” (ibid, p.180)

⁶³ “o sertanismo revela o anseio, num país onde a cultura é importada, de valorizar os elementos mais genuinamente nacionais.” (ibid, p.183)

indispensável como fundo de tela.” (ibid, p.186) Terminaria ali a postura de “turista” de nosso regionalismo, abrindo caminho para apreensões mais compreensivas ou íntimas.

De resto, Miguel-Pereira aponta para facilidades que o regionalismo enquanto abordagem teria no tocante ao sucesso estético: a ambientação pitoresca traria outro sabor, mais misterioso, à construção psicológica e dramática; além disso, a ambientação exótica teria, por si, o mérito de tocar numa espécie de pulsão pelo primitivo, aqui dada como inerente ao ser humano (em particular, no leitor). Há, afinal, o *insight* da autora ao propor que o regionalismo será sempre característica de nossa literatura, uma vez que mesmo as cidades são permeadas de “sertão”: “No Brasil, onde o sertão a bem dizer envolve as cidades...” (ibid, p.187), consciência que já estava no Euclides da Cunha que relacionava sertão e Rua do Ouvidor (CUNHA, 2002). Aqui, também indiretamente, há primícias da concepção de Graciela Montaldo sobre a interpenetração de rural e modernidade. Conclui-se daí que nem tudo se perde na perspectiva da autora, pois, apesar do evolucionismo literário e do próprio desencanto que manifesta (intelectual se sentindo desconfortável com a matéria) em termos de valoração da experiência literária regional, existe igualmente um desconforto com o próprio conceito e alguma suspeita sobre a condição rural (que não pode ser lida sem o avanço da modernidade urbana) como conformadora social daquela literatura “regional”. Isso se manifesta na definição do sertanismo e na intuição da permanência “regional” na experiência cultural brasileira.

Por outro lado, em *De Peri a Jeca Tatu* (MIGUEL-PEREIRA, 1994), define-se o regionalismo

como expressão literária que, requer do escritor que, permanecendo preso ao ambiente local pela sensibilidade, o transcenda intelectualmente. Do contrário confundir-se-á com o folclore. O romantismo, ainda europeizado, atraiu-se pelo indígena, já irremediavelmente perdido, mas não o transcendeu intelectualmente. Com o regionalismo [cita Bernardo Guimarães], o índio é substituído pelo matuto mestiço. Ainda haveria o mesmo intuito de valorização dos nativos, mas, enquanto no indianismo o homem americano era tomado em bloco, agora já se procuravam estabelecer as diferenças regionais. (MIGUEL-PEREIRA, 1994, p.50)

Miguel-Pereira aponta que, à exceção de Taunay, todos os demais se voltavam ao passadismo regional, longe do contemporâneo. Para se livrarem do “amor” romântico, recorreram ao pitoresco (nossa primeira etapa de literatura de observação). A “forçada limitação” do regionalismo, porém, pode implicar em certa superioridade, diante mesmo de Machado de Assis, por intuírem um caminho – o realista – antes dele. O que não quer dizer superioridade estética, mas histórica. Mas eram regionalistas ainda idealizadores, figurando os personagens como heróis, além de os tratar mais como parte do cenário do que como indivíduos:

É esse o grande risco do regionalismo: a absorção do homem pelo grupo, do elemento psicológico pelo social. O ponto de vista do romancista cede frequentemente o passo ao do sociólogo. E também ao do gramático. O vocabulário e o cenário tornam-se mais importantes do que o ser humano, visto nas suas reações pessoais, que o meio pode condicionar, mas não dirigir completamente. (ibid, p.51)

Para Miguel-Pereira, o único que conseguiu fazer o personagem ser de um meio e ser ao mesmo tempo uma personalidade, foi Lobato com o Jeca Tatu⁶⁴ Nota-se que os ganhos em observação realista, que ela valorizara, são agora descartados em nome da intenção moral do romancista, vislumbrada por ela em Lobato (justamente quando se faz psicologia social da espécie mais rala).

2.2 O ROMANCE RURAL DE 30

Discutiremos agora o clima cultural dos anos trinta para, na sequência, engatarmos no problema a situação do intelectual brasileiro naquele contexto. Só depois disso é que trataremos do romance rural de 30. Algumas considerações sobre o clima cultural dos anos trinta podem ser obtidas em dois textos conhecidos de Antonio Candido: “Literatura e subdesenvolvimento” e “A Revolução de 1930 e a cultura” (2003). Optamos pela leitura de Candido, e não pelo recurso à historiografia específica, em virtude de estarmos tomando por dentro da literatura a presença social (e não o contrário).

⁶⁴ “E foi quando, no homem brasileiro, não procurou mais o herói, quando não o quis mais exaltar, e sim quando nele viu um pobre coitado, desamparado e humilde, que a literatura o logrou perpetuar como tipo. A piedade humana foi mais criadora do que a imaginação.” (ibid, p.51)

“Literatura e subdesenvolvimento”, publicado originalmente em 1970, faz considerações sobre as modulações da consciência coletiva dos estratos intelectualizados em relação à noção de subdesenvolvimento. O que ocorrerá a partir das crises internacional e nacional vai ser justamente um melhor dimensionamento de nossa situação em relação aos demais países, rompendo com o otimismo social do exotismo e do grandioso. A consciência do atraso, para Candido deixou de ser amena e se tornou catastrófica após 1930, num percurso mental que conduzirá à consciência crítica do subdesenvolvimento, firmado após a Segunda Guerra mundial. Candido analisa no texto o impacto do analfabetismo e da debilidade na consciência dos produtores culturais. A solução ilustrada, que vem da década de vinte é vista no texto como a panaceia da época:

intelectuais construíram uma visão igualmente deformada da sua posição em face da incultura dominante. Ao lamentar a ignorância do povo e desejar que ela desaparecesse, a fim de que a pátria subisse automaticamente aos seus altos destinos, eles se excluía do contexto e se consideravam grupo à parte, realmente “flutuantes”, num sentido mais completo que o de Alfred Weber. Flutuavam, com ou sem consciência de culpa, acima da incultura e do atraso, certos de que estes não os poderiam contaminar, nem afetar a qualidade do que faziam. (CANDIDO, 1987, p.147)

Para nossos interesses, o que há de rico na análise de Candido é a vinculação produtiva que faz entre forma literária atrasada e matéria rural. Na medida em que se utilizam do naturalismo (já abandonado nas literaturas europeias em virtude tanto da desconfiança quanto ao positivismo como da crítica das vanguardas à instituição arte), os regionalistas acabam revertendo a forma atrasada em meio político e estético de investigação problemática (e não mais pitoresca) do subdesenvolvimento (ainda sem esse nome). É justamente pelo tratamento sóbrio que os romancistas de 30 alçam a ficção rural ao *status* de grande literatura, antes restrito às ambientações urbanas.

Já em “A Revolução de 1930 e a cultura”, Candido fará um delineamento mais intensivo do período em questão. Abrindo com a constatação da alienação intelectual (os “desventurados eleitos”, a partir da epígrafe de C. W. Mills, com os *unhappy few*), Candido sugere que a Revolução de 1930 teve um efeito integrador sobre tal estrato social, implicando-os no engajamento político, social e religioso no campo cultural e orientando mesmo a recepção seletiva dos modos

legítimos de se engajar.⁶⁵ A utopia ilustrada, por exemplo, institucionalizou-se no período, com grande tensão entre a “escola nova” e o pensamento católico. A elevação cultural (melhorando a qualidade da massa votante e qualificando a elite), dentro do quadro autocrático de instalação da revolução burguesa (como propõe Florestan Fernandes), afetou pouco os índices de alfabetização (em 1940, apenas São Paulo e Santa Catarina tinham índices acima de 40% de alfabetizados), mas possibilitou a formação de um quadro técnico a serviço do Estado e do campo cultural. No último ponto, destaque-se o início de projetos editoriais mais sofisticados e de maior alcance, numa concepção artística e pedagógica do livro. A ilustração da elite e o adensamento gradual nas capitais do Sudeste fizeram-se acompanhar de uma nova forma de percepção simbólica, ancorada na perspectiva sociológica e na incorporação da prosa como forma artística de acesso à realidade. Candido destaca, inclusive, a incorporação da prosa pelos próprios poetas, como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Acrescentaríamos à questão o próprio alongamento típico do verso claudeliano em voga num Augusto Schmidt e num Vinicius de Moraes em início de carreira. A entronização da prosa como forma privilegiada, portanto, põe no mesmo andamento romance e ensaio sociológico.

Com relação ao clima cultural literário, para Lafetá (2000), os anos de 1930 são ainda os anos modernistas, na medida em que apenas enfatizaram, dentro de um mesmo projeto, mais o ideológico que o estético (ao contrário da década anterior). Bueno (2006) sugere outra leitura, ressaltando as diferenças dos períodos, como a própria incorporação da consciência do atraso (que se fez presente também no plano estético). Acrescentamos que a nova configuração do campo intelectual, cuja legitimidade partia agora da leitura da sociedade presente (mesmo que em tensão com o passado) para instrumentação do Estado (e não o contrário, como anteriormente), tem implicação significativa da descontinuidade que se erige em 1930, marcada pela imersão na “incompletude do presente” (ibid, p.59) Uma arte “pós-utópica” (“princípio-esperança” em vinte e “princípio realidade” em trinta), portanto, como acrescenta Luís Bueno (pois

⁶⁵ A ênfase no retrato social ou regional (no quadro de uma divisão inspirada em Franklin Távora, a partir dos paradigmas do Norte e do Sul) no Romance de 30 foi também, em grande parte, consequência da força integradora da conjuntura. Houve pois a marginalização da própria leitura do que havia de intimismo em obras regionais como as de Lins do Rego ou Graciliano Ramos, por exemplo.

mesmo as experiências utópicas, como as comunistas, tentavam partir do esquadramento do presente, o que gerava, como veremos, situações como a dos proletários-sertanejos de *Cacau*). Completaríamos o quadro com a substituição completa dos critérios de admissão corporativa (dentro do sistema literário), na medida em que valores de “cultura” se viram eclipsados por valores de “experiência”. Não mais a citação de nomes estrangeiros, no terrorismo da teoria evocado por Compagnon (1996) a respeito dos manifestos da vanguarda, mas a citação de um lugarejo ou alimento exótico do Nordeste brasileiro.

Em termos de composição política do campo intelectual nos anos trinta, abordaremos dois textos: “A gênese de uma *intelligentsia* (os intelectuais e a política no Brasil – 1920-1940)”, de Luciano Martins, e *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*, de Carlos Guilherme Mota.⁶⁶ Martins, partindo do paradigma oitocentista russo de “*intelligentsia*” como grupo alienado da sociedade e que toma por missão a condução moral da nação, entende que o caso russo não pode ser generalizado. No caso russo, características como utopia, liderança moral, visibilidade em virtude mais do vácuo social (uma sociedade civil inexistente) e da condição de novidade, além de um sentimento de impotência pública compõem um conjunto único. No caso brasileiro, entramos no século vinte com reivindicações intelectuais (no quadro do positivismo, em geral) que iam mais à ordem moral que a um projeto de intervenção. Ou seja, faltava-nos a utopia. Ela vai se construir nas décadas de vinte e de trinta, segundo Martins: “serão justamente a educação do povo, pela instrução pública, a reforma do ensino e a constituição de um campo intelectual/cultural, a partir da

⁶⁶ No plano da sociologia intelectual, deve-se citar aqui o trabalho de amplo alcance realizado por Sergio Miceli. A maior parte de seus textos sobre o tema vem reunida em *Intelectuais à brasileira* (MICELI, 2001). Não discutimos o livro nesta tese por um princípio metodológico. Como o trabalho de Miceli se orienta (de modo um tanto mecânico) pela perspectiva de entrecruzamento de campo e de *habitus* (conforme a teorização praxiológica de Pierre Bourdieu), pensamos que o tratamento do autor poderia conduzir à interpretação de uma relação imediata entre a posição social do intelectual-romancista e a representação literária que faz da mesma condição de escrita (escrevendo o romance rural). Não quisemos, com isso, abandonar a circunscrição dos estudos literários, ainda que nos pautemos pela concepção materialista da forma socialmente informada. As esparsas e espaçadas referências que este estudo faz da sociologia da literatura, portanto, baseiam-se num esforço de contenção epistemológica. Pelos mesmos motivos, não dissertaremos sobre o livro de Laurence Hallewell (HALLEWELL, 1985) e tampouco sobre *Os intelectuais e a política no Brasil*, de Daniel Pécaut (PÉCAUT, 1990). Optamos por nos distinguir, portanto, de estudos que tanto propõem uma leitura mecanicista da relação entre base social e superestrutura, como daqueles esforços compreensivos que acabam entendendo a estilização literária no plano da defasagem em relação à realidade. Um exemplo do último modo é sugerido por Leopoldo Waizbort (WAIZBORT, 2007), quando analisa o Raymundo Faoro de *A pirâmide e o trapézio*.

universidade, que se tornarão os eixos de preocupação de uma parte da intelligentsia nos anos 20-30” (MARTINS, 1987, p.75)

O movimento é caracterizado da seguinte forma: os eixos cultural e político deixam de ser “status” para passar a ser “identidade” intelectual. Nesse ponto, construir identidade (como a ruralidade) é construir a própria posição intelectual. Poder nomear é ser nomeado. O intelectual do período é caracterizado como herói modernizador, envolvido numa experiência de alteridade. É importante, no entanto, matizar a essa fala à nação. O intelectual dos anos vinte ainda parte do Estado em direção à sociedade, o que vai se inverter criticamente nos anos trinta. Ali, tratar-se-á de investigar a sociedade, elaborando diagnósticos para instituições políticas coerentes com sua realidade. Daí o privilégio acentuado que conduzirá à institucionalização universitária da própria sociologia nos anos trinta. No mesmo passo em que se vai diagnosticando a sociedade, em particular sob o eixo da formação histórica (presente nos ensaios interpretativos dali em diante), estabelecendo-se uma genealogia do atraso, vai-se também aplicando o remédio da educação, no fascínio pela organização através da reforma do ensino, implicada aí uma teleologia da civilização letrada.

O desencanto pela política é revertido na própria autonomia intelectual, isto é, na demanda intelectual para a criação de instituições para inserção social dos intelectuais, legitimando sua ação educativa sobre a nação. Legitimação institucional de uma identidade, como se vê. O que leva a cultura política para outro patamar. De tal modo, “a) o campo cultural é politizado antes mesmo de estruturar-se e de criar suas próprias instituições, b) (...) a universidade é concebida mais como instrumento político do que propriamente como um lugar de produção científica” (ibid, p.81). Como se vê, o Estado intervém na cultura e, aos poucos, vai incorporando os intelectuais a seus quadros, processo que terá seu auge na gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação (entre 1934 e 1945). A identidade intelectual é enfim atrelada ao Estado, o que mostra a dificuldade de se autonomizar um campo cultural no plano civil. O recurso à sociedade, na forma da entrada na política no início da década de trinta, é modificado a partir do mecenato estatal no fim da década. Nesse ponto, a utopia é estatizada.

O livro de Carlos Guilherme Mota faz um levantamento histórico que escapa ao nosso interesse, de modo que trataremos aqui somente de sua interpretação de Gilberto Freyre como intelectual iniciador da “ideologia da cultura brasileira”. Mota vincula o abalo nas interpretações da brasiliana nos anos trinta aos impactos da fundação do PC e da Semana de Arte Moderna. Roberto Simonsen, Buarque de Holanda, Caio Prado Jr e Freyre foram nomes contrários à tese do “herói branco”, imposta desde o oitocentos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Caio Prado Jr. resgata as revoltas sociais, por exemplo. Quanto a Gilberto Freyre, rompeu com a abordagem cronológica tradicional e com as visões imobilistas do passado, denunciando também nosso atraso em termos de técnicas de investigação. Freyre, porém, não se deixa classificar (história, antropologia, ensaio...) na sua visão senhorial de mundo, originada num estamento dominante e em crise. Trata-se de uma operação de reencaixe senhorial numa ordem que se avoluma burguesmente. Há no mesmo gesto ideológico o mandonismo tradicional e a visada modernizante. O ensaio é o discurso possível, evitando a demarcação desse estamento. O vaivém surrealista, completamos, que põe em pé de igualdade o micro e o macro, o português e o escravo, escamoteia justamente o lugar social da enunciação, ainda que se trate da perspectiva mais autobiográfica possível. Algo de muito próximo acontece em José Lins do Rego, como veremos na análise de *Bangüê*. Eclipsando a situação social do intérprete, evitando de se fazer a operação explícita da reflexividade crítica, objetivando-se como objeto (no plano da sociologia do conhecimento), Freyre acaba por elidir igualmente da interpretação as contradições de classe e de raça.

Antes de passarmos ao Romance de 30 na sua orientação rural, retenhamos brevemente um histórico do período. Luís Bueno destaca que o Romance de 30 teve três períodos relativamente nítidos. Num primeiro, entre 1930 e 1932, as polarizações política (direita/esquerda) e formal (documento/intimismo) não se haviam estabelecido. As opções vão sendo apresentadas, num campo literário que aparentemente renega em bloco a década anterior. O ponto da unidade é interessante, pois segundo Bueno o que lhes dá coerência é a contestação ao ceticismo. Lembremos que, para Antonio Candido, a Revolução de 30 tem efeito integrador sobre o meio literário. Devemos, pois, desconsiderar os dados da dimensão geracional (como no caso

de Graciliano Ramos, mais velho em relação aos pares)? O ensaio clássico de Karl Mannheim, “O problema sociológico das gerações”, propõe que a geração enquanto ritmo biológico é apenas um ponto de partida, pois há características mais significativas para a definição de geração, como o compartilhamento de situação entre vários indivíduos, o que os coage a determinadas tendências de ação social e de ideologia, na medida em que o pertencimento de classe e a faixa etária

proporcionam aos indivíduos participantes uma situação comum no processo histórico e social e, portanto, os restringe a uma gama específica de experiência potencial, predispondo-os a um certo modo característico de pensamento e experiência e a um tipo característico de ação historicamente relevante. (MANNHEIM, 1982, p.72)

Mannheim também destacará o aspecto dinâmico das gerações e uma condição importante que é a estratificação social, sob experiências comuns (no caso, o impacto das crises e da Revolução de 1930): “Somente onde os contemporâneos estão definidamente em posição de partilharem, como um grupo integrado, de certas experiências comuns podemos falar corretamente de similaridade de situação de uma geração.” (ibid, p.80) Nesses termos, portanto, pode-se dizer que existiu uma geração do romance de 30. O primeiro momento de tal geração, portanto, é de articulação de tendências nas quais o paternalismo não será abandonado. *Menino de engenho* e *O Quinze* são livros citados por Bueno como característicos de uma experiência da alteridade que ainda se faz “do alto”. Se o mundo rural não oferece futuro, se ele é um passado apenas, o que ele tem de nostálgico terá também de inoperante no presente.

É no momento seguinte, porém, situado por Bueno entre 1933 e 1936, que surgirão os nossos romances.⁶⁷ Para o autor, trata-se do período que oficializa a figuração da alteridade. Iniciando pelo romance proletário, que pretendeu romper com a representação da relação entre indivíduo e sociedade em nome da exposição da realidade social antagônica, passou-se a figurar também outras instâncias de alteridade, como a mulher, o louco, a criança, o camponês. Há um ajustamento de *habitus* aí, pois a pré-disposição concernente ao papel do intelectual passa a ser a de solidariedade com a exclusão, o que

⁶⁷Não trataremos aqui do “momento da dúvida”, terceira fase circunscrita entre 1937 e 1939.

marca, por outras vias, o próprio lugar do intelectual, acossado pela autonomia, pela sedução da organização através do Estado, pela revolução e mesmo pelo exílio (em particular nas tendências espirituais mais elitizadas, como nos primeiros livros de Vinicius de Moraes). O paternalismo da primeira fase vai sendo corrigido por esforços mais críticos de enfrentamento da realidade da brasileira, porém em geral o que se tem é ainda uma voz do alto, mas agora associada à representação do dependente, ou seja, uma voz que olha para fora de sua classe. Um autor que tem percurso mais heterogêneo é Graciliano Ramos, na medida em que, para Luís Bueno, experimentou diferentemente a alteridade. O outro foi visto em sua irredutibilidade, valorizado em sua autonomia. Para Bueno, é assim já em *S. Bernardo*, mas principalmente em *Vidas Secas*.

De qualquer modo, o ruralismo regional presente nos romances das duas fases iniciais, em virtude do eclipse que se opera sobre a estrutura social antagônica, foi contrapeso necessário ao rearranjo nacional: “À perda de força social e política, corresponde uma revisão, à busca do tempo perdido. Uma volta às raízes.” (MOTA, 1977, p.58) O que se tem, na leitura de Mota, são mecanismos para o encobrimento das relações de dominação. Eles estão na forma ensaio, na generalização “lusotropicalista” e na apreensão regionalista da realidade. Justamente por aí, o método cultural foi incorporado na sequência histórica pelo pensamento ideologicamente conservador. A volubilidade ideológica (ser liberal e páginas adiante criticar os liberais, ser sociólogo num ponto e memorialista noutro etc.) esvazia a própria crítica da ruralidade. Freyre, por exemplo, vai matizando tanto os polos de senhores e escravos que, ao final, abre-se mesmo a possibilidade de se pensar que os senhores é que eram os escravos, nota ideológica muito marcante em Lins do Rego.

O movimento em direção ao romance rural deve ser destacado nos três romances desta tese. Em Lins do Rego, de modo menos brusco, pois a inflexão escolar em *Doidinho*, situando o conteúdo no plano da socialização pela instituição escolar, bem poderia ter encaminhado o autor para o romance mais introspectivo ou para o romance de formação em termos estritos. Há como uma imantação telúrica rural, no plano da fidelidade à infância regional, que impede Lins do Rego de dar passos em outras direções (e não foram pequenas as cobranças do meio literário para que se tivessem romances urbanos do autor). E essa condenação ao rural ocorre mesmo em casos extremos, como nos livros

de viagem de Lins do Rego.⁶⁸ Em Graciliano Ramos, se teremos no terceiro romance um livro da “urbanização”, no romance de estreia a ambientação se faz quase toda na contraposição da realidade da cidadezinha de província (mas com caráter urbano bem situado no plano das sociabilidades complexas) e da imaginação selvagem (com imersões na intertextualidade do romantismo indigenista) no plano da composição do romance sobre os caetés. Jorge Amado, por sua vez, abre sua produção romanesca com uma história que pouco adentra ao interior, sendo em grande parte ambientado em situações sociais urbanas, pois é da história intelectual que se trata em *O país do carnaval*. Em *Suor*, retornará à representação urbana. A inflexão rural, portanto, é característica dos três autores, e diante das mesmas injunções históricas. A própria ascensão do romance brasileiro se dá no plano da dualidade cultural em relação ao rural:

Talvez se possa dizer que os romancistas da geração dos anos de 1930, de certo modo, inauguraram o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior – entendendo-se por litoral e interior, menos as regiões geograficamente correspondentes do que os tipos de existência, os padrões de cultura comumente subentendidos em tais designações. (CANDIDO, 2004, p.41)

Candido enuncia tal aproximação ao rural, detalhando seu primeiro momento nas tendências líricas e pitorescas do regionalismo ingênuo. O paradigma social de representação do rural só vem à tona com “a marcha do problema social: com o trabalhador rural se integrando em massas dominadas pela usina e pelo tulla, símbolos da poderosa engrenagem latifundiária, com o proletariado urbano se ampliando segundo o processo de urbanização.” (ibid, p.41) Em paralelo ao processo de mudança social, o romance nordestino que emerge nos anos de 1930, passa a tomar o rural não mais no plano da contemplação estética, “mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte” (ibid, p.42)

A ascensão do romance, portanto, é lida politicamente por Antonio Candido, na medida em que ela se dá pela consagração de uma missão social, de uma “função do romance [que] procedeu a uma espécie de preparo do terreno para a integração das massas na vida do país.” (ibid, p.43) No nosso entender,

⁶⁸ Cf. nosso artigo “As viagens do telúrico José Lins do Rego” (ALVES, 2009)

o Romance de 30⁶⁹ pode ser pensado como modalidade da “ascensão do romance”⁷⁰, na medida em que, de modo aproximado, legitimou-se (pela política, pelo mercado e pelo sistema literário) como diversão séria e mesmo como acesso direto à realidade social e nacional. Ao formalizar-se como narrativa secular de eventos terrenos, o romance realista de 30 fundamenta-se social e historicamente. As tentativas de tornar o romance sério visam ao estabelecimento de um lugar de enunciação homólogo em legitimação ao do ensaísta, do jornalista, do acadêmico, do político etc. Além disso, o romance passa a ter a competição de outras formas de acesso à fantasia, como o cinema e a literatura popularesca, de modo que necessitou de precisar seu objeto e método, à maneira do recorte epistemológico quando da fundação de um campo científico. Por fim, o romance precisou oferecer versões da experiência humana que pudessem competir com a própria realidade da vida (sob a barbárie e seu espetáculo). De outro lado, é justamente a ambiguidade da palavra ficcional (na medida em que representa uma realidade formalizada) que lhe alça à condição de acesso legítimo à enunciação simbólica. No caso, quando se tem um livro como *S. Bernardo*, que torna instável seu pacto ficcional com as operações que descreveremos no capítulo 5, a ambiguidade é ainda mais realçada. A forma sutil como se fazem as referências políticas, por exemplo, tornam difícil a leitura do romance no protocolo da transparência realista.

Fernando Gil, em *O romance da urbanização*, propôs que a identidade nacional foi discutida no Modernismo em dois momentos: a recuperação das origens pré-burguesas e sua aliança com a técnica de ponta é dada como positiva, tanto ao inserir perspectivamente nossa diferença no quadro das nações como para justificar ideologicamente uma apropriação humana pós-burguesa, ressaltando as vantagens do progresso, numa “visão encantada”:

70 Cf. Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*.

70 Cf. Ian Watt, *A ascensão do romance*, a partir do qual estabelecemos o paralelo. Adonias Filho, por exemplo, situa igualmente a ascensão do romance brasileiro nos anos de 1930, sendo suas conquistas aquelas que caracterizariam “o” romance brasileiro como um todo, ou seja, o romance específico de nossa condição. Para o autor, o romance brasileiro é “um romance, pois, de documento. E, sendo principalmente o testemunho, não aliena ou elimina – no fundo mesmo dessa percepção realista – a grande auscultação ou a sondagem maior em torno da condição comum.” (FILHO, 1969, p.11) Situando a formação do romance brasileiro nos autos e histórias orais, Adonias Filho vê o auge de sua realização formal e ideológica no Romance de 30. Ali se teriam resolvido os problemas de “brasileira” e a “autêntica literatura” (ibid, p.13)

Desta maneira, a formulação estética do “Modernismo heroico” levou a uma síntese que alçou a dualidade estrutural do país – arcaísmo e progresso – a atributo positivo da nacionalidade, entendendo essa dualidade como a própria natureza e especificidade desta nacionalidade, o que pressupunha ainda um desatrelamento da linguagem literária das formas de expressão tradicionais, originárias da poesia parnasiano-simbolista e da ficção real-naturalista. (GIL, 1999, p.28)

O segundo momento é o da formalização da temporalidade histórica: o atraso é visto como resultado das forças históricas e o movimento histórico é de sua superação (numa lógica histórica que se desdobra por si mesma), numa visão “realista”:

A consecução da nacionalidade, neste lado, está associada a uma ideia de que tal fato somente se tornará viável a partir de um desenvolvimento geral e homogêneo das forças produtivas, pois só com “a integração de grandes massas à vida moderna” é que se poderá falar em “civilização brasileira”. (ibid, p.28)

Perceba-se o chamado para a leitura mais de fundo, a partir da estrutura da formação social, na qual ruralidade e modernidade operam em conjunto:

A *visão encantada* e a *visão realista* do Brasil, não obstante responderem a contextos e momentos diferentes da realidade social e cultural do país, guardam em si marcas de um mesmo processo histórico mais geral e complexo, cujas premissas se encontram em nossa própria formação histórico-social. (ibid, p.29)

Octavio Paz escreveu, em “Literatura de fundação” (PAZ, 1972), que a América Latina nasce antes como ideia europeia: somos um nome antes de sermos uma coisa, o nome aqui funda a coisa, ao contrário do que se dá na Europa. O nome engendra a realidade, e a prefigura. A noção de história aponta sempre para o futuro, pois ‘não temos’ passado. O salto da leitura de Fernando Gil em relação a essa postura de Paz é que o “não termos” passado está, no crítico brasileiro, incorporado à forma (precisando, “como” forma), pois é justamente “passado” o que mais temos, sendo na forma que se manifesta o velamento do passado em nome de um projeto moderno redutor:

Entretanto, o que há de específico no nosso caso é que as duas facetas do Modernismo brasileiro expressam o retorno de nosso estigma de sermos um sempiterno projeto histórico, ou seja, algo que *não está e não se concretiza* no presente, mas que se lança no espaço futuro a ser construído perpétua e continuamente. Ao fazê-lo, estas formulações objetivam, num caso ou noutro, sintonizar o passo do Brasil com a modernidade dos países centrais do capitalismo com o sentido fundamental de tirar o país da irrelevância histórica, ainda que para isso muitas vezes fosse necessário, por paradoxal que possa parecer num primeiro momento, glamourizar esteticamente os elementos históricos intrínsecos ao atraso ou lamentar a sua dissolução em face do progresso que se arma. (GIL, 1999, p.29)

A questão da nação diferencia-se historicamente, no entanto, dos problemas levantados no Romantismo, pois a direção histórica apontada é a do futuro (no Romantismo era a do passado: agrário exportador e monarquista, patriarcal), partilhando da teleologia do progresso, da diferenciação social e da urbanização. Ademais, o processo tem origem também no contexto histórico de difusão do capitalismo de escala industrial pelo mundo. O que não significa adesão incondicional às ideias capitalistas (pelo contrário, diz, há muito de romantismo anticapitalismo, por exemplo, na análise de Schwarz sobre Oswald de Andrade): “pode-se dizer que os projetos históricos das vertentes dominantes do Modernismo brasileiro explicitam um paradoxo e uma contradição que estão na base de seu pensamento social.” (ibid, p.31) De um lado há o avanço efetivo da industrialização. Por outro lado, este se fez sob uma base ainda rural e tradicional:

Deste ponto de vista, a ambigüidade do pensamento social modernista reside justamente na aspiração do resgate ou no desejo da permanência de referências e valores tradicionais ora reordenados por forças e energias modernizadoras ora impactados por elas. (ibid, p.32)

Gil enfatiza a continuidade de 22 e 30: “o vetor histórico resultante será o mesmo” (ibid, p.32), isto é, em ambos há a crença da superação do atraso diante da modernização inexorável, o que torna mais interessante a ascensão do romance realista rural na década de trinta.⁷¹

⁷¹ “Sendo assim, em nenhum dos casos as diversas estações do atraso (ou, dependendo da ótica, da tradição) são apreendidas como forma específica – e ao mesmo tempo problemática – de a modernidade se instalar na dinâmica do nosso processo social.” (ibid, p.32)

A contradição de base articula ruralidade e modernidade em nome da implantação da segunda sob os privilégios históricos da primeira (sendo a propriedade da terra a manifestação mais concreta disso) Entendemos que, para se falar do rural como assunto legitimado no romance de 30 foi preciso a percepção cultural (expressa socialmente, como valor social) de que o rural já não era mais possível, de que “não se era mais rural” ou, de outro modo, quando o rural se tornou um problema, a solução foi falar dele de modo crítico. A recomposição política e econômica após 1930 erige São Paulo e Rio de Janeiro como polos de recepção de imigrantes rurais (num verdadeiro “romance da urbanização”), passando a serem consumidos os regionalismos do Sul e do Nordeste (ao entrarem no Estado-nação entraram também na literatura nacional). Para os regionalistas, afirmar-se como específicos (e, nessa conta, a ruralidade) tem um lado positivo e um negativo. No primeiro, afirma-se, tanto quanto uma “cultura”, isto é, um *corpus* de especialistas, como folcloristas, romancistas ou cineastas, aptos a falar de modo legitimado (pelo Centro, pela modernidade) sobre tal cultura específica. No lado negativo, o preço é a pecha permanente de barbarismo, da qual só se sai por uma desconstrução revolucionária (como foi em 1922, quando a “Semana” se tornou referência para a omissão do lado regionalista de São Paulo, escondido sob o tapete dos barões do café).

O artigo de Luís Bueno, “Experiência rural e urbana no romance de 30”, esclarece as tensões do contexto no plano da representação literária:

Um problema que surge com grande destaque no romance de 30 é o das transformações por que passava a relação entre a experiência rural e a urbana no Brasil, de tal forma que é possível demonstrar a validade do sentido aqui atribuído à expressão ‘romance de 30’, ao caracterizar em linhas gerais como aquela produção tratou dessa questão. (BUENO, 2007, p.143)

Já no fim da década de vinte surgem romances “que encaminham uma figuração da experiência urbana brasileira a partir de um claro contraponto com a experiência rural.” (ibid, p.143), rompendo com os paradigmas narrativos do período que Lafetá caracterizou como “modernismo heroico”, o de Oswald e Mário de Andrade. Comentando livros hoje marginalizados pelo cânone, como

Senhora de engenho, de Mário Sette, e *Dentro da vida*, de Ranulpho Prata, ou ainda *Os exilados*, de José Maria Bello, de 1927, Bueno explica que

Todos eles têm como protagonistas personagens que vivem na cidade – nestes casos, na mais importante cidade brasileira, a capital da República –, mas que têm suas raízes no universo rural e para ele voltam sua atenção. É como se a experiência urbana, num país como o Brasil, estivesse de saída esgotada, e o país precisasse buscar, numa volta ao campo, seus verdadeiros valores, ou sua verdadeira vocação. Nos três casos, esses homens voltam ou planejam voltar ao mundo rural para lá agirem e transformarem a realidade, de forma a deixar claro que é na experiência rural que o Brasil, por um lado, deixará de ter uma cultura artificial, de empréstimo, e, por outro, será capaz de superar a injustiça social. Depois da leitura desses livros, ficamos com a imagem de que, se o proprietário rural utilizasse os benefícios da modernização para melhorar a vida de seus empregados em vez de ir para a Europa, para o Rio ou para o Recife viver uma vida dissoluta e artificial, o Brasil resolveria todos os seus problemas econômicos e sociais. (ibid, p.144)

Segundo Luís Bueno (2006), *Senhora de engenho*, publicado em 1921, autoria de Mário Sette, identificava pátria à região, fazendo o elogio da vida rural patriarcal. Tese dual, que prevê, em simultâneo à valorização da vida rústica, o aproveitamento dos componentes técnicos de progresso da modernização. Como se fosse possível, completamos, viver a modernidade no seio mesmo do atraso. Consideração que sofre abalos em *Os exilados* (de José Maria Bello, publicado em 1927), outro romance estudado por Bueno, e também em *A bagaceira*. O idealismo da fusão de tradição rural e modernização técnica e capitalística vai sendo posto sob crítica e ceticismo, já não vigorando como ideal de brasilidade.

Luís Bueno mostra que, ao fim da década, essa sensação de salvamento pelo rural vai sendo posta em questão (segundo o ensaísta, vai se perdendo a ingenuidade).⁷² A ingenuidade era a de conciliação do moderno com o arcaico,

⁷² E vai sendo posta em questão pelo próprio regionalismo. Em *Literatura e subdesenvolvimento*, Antonio Candido (2000) situa o regionalismo de 30 como “problemático” (o do início do século era “pitoresco”), precursor da consciência do subdesenvolvimento. A degradação do homem passa a ser consequência de espoliação econômica e não destino pessoal (como no Naturalismo). E demonstra um fenômeno curioso: só nos anos 30 a ficção rural ganha o mesmo status de boa literatura que a ficção urbana (que imperava como critério desde o século XIX). Para uma visão da literatura urbana do início do século vinte, leiamos este trecho de Nicolau Sevcenko: “A homogeneização das consciências pelo padrão burguês universal da Belle Époque deu o remate final no processo de estiolamento da literatura que se assistia então. (...) A literatura se tornou um espaço cultural facilmente identificável por um repertório limitado de clichês que só mudam na ordem e no arranjo com que aparecem. O próprio público e a crítica acabam criando uma expectativa do lugar-comum e da mesmice para identificar a natureza literária de um texto.”

sem contradições: “Ou, dizendo de outra maneira, uma espécie de utopia da permanência, em que tudo se resolve, a justiça social se instaura, mas a estrutura de poder e de produção se mantém.” (ibid, p.144) O romance que inicia (mesmo que em publicação restrita em 29) a temática do desenraizado, isto é, da crise entre campo e cidade, é *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho, com o desencaixe, na representação entre as ideologias de modernização e o impasse do atraso.⁷³

Porém, o romance que melhor expressa a questão é *Menino de Engenho*. Nele,

a própria voz narrativa se configura naquele intervalo, e o que o leitor tem diante de si é um adulto, que jamais fala do momento em que conta sua história, lembrando um mundo ideal, gerido pelo velho proprietário perfeito: um mundo que já não existe. E é assim que esse romance – no fundo mais inovador do que a crítica em geral o tem percebido – desbarata qualquer visão conciliatória que permita aventar a ideia de que uma simples volta ao campo – ou mesmo sua simples modernização epidérmica – represente qualquer saída para os impasses do presente. (BUENO, 2007, p.147)

O típico drama do desenraizamento, entendemos, se evidenciará melhor em *Bangüê*, mas do que poderíamos chamar de não-enraizamento, ou de quase-enraizamento. O desenraizamento desse inicial e incompleto enraizamento se dará a partir do afastamento do espaço rural para o mundo da cultura urbana, exatamente em *Doidinho*. Para Bueno, o único escritor que teve uma visão materialista do processo foi Graciliano Ramos, particularmente em *S. Bernardo*. Se o bacharel Carlos de Melo, igualmente fazendeiro, quase não se coloca a questão da modernização das técnicas, o mesmo não ocorre com o ex-sertanejo Paulo Honório:

(SEVCENKO, 1983, p.98) O que só ajuda a destacar as exceções críticas, como Lima Barreto ou Euclides da Cunha.

⁷³ “O desencaixe mencionado acabou tomando forma em vários romances surgidos no início da década de 1930 e, muitas vezes, isso nem foi percebido pela crítica.” (ibid, p.146) Bueno cita *O Quinze*, lido à época como romance sobre a seca, deixando de fora da apreciação crítica a discussão do desenraizamento.

Aqui a questão da modernização das técnicas de produção se desloca para o ponto fulcral das relações de produção. O modelo de modernização implantado por Paulo Honório é exatamente aquele pelo qual o Brasil passava, ou seja, o de importação de técnicas e de ideias nascidas noutros contextos, sem tocar naquilo sobre o que se assenta a produção: as relações sociais. São técnicas fora do lugar que geram uma modernização capenga, que só faz aumentar a exploração, a injustiça e a infelicidade. (ibid, p.153)

O desenraizamento da enunciação é a constatação que une tratamento sério (romance), a partir de uma visão politizada do presente. Desse modo, Fernando Gil sugere (como em Lafetá), uma passagem do estético ao ideológico cujo marco seria o romance de 30:

Assim, pensar o país como dualidade real, bem como a ideia de que a integração das grandes massas à vida moderna é a saída para nossos disparates histórico-culturais, indiciam uma mudança de ótica de nossos escritores e intelectuais na maneira de ver, compreender e interpretar a realidade nacional. Quero dizer com isso que esta atitude significa um deslocamento de uma visão estetizada do país para uma visão politizada de seus problemas. (GIL, 1999, p.20)

A mudança é de ênfase: segundo Gil, a consciência eufórica dá lugar à consciência política da discussão entre Modernismo (forma) e nossa modernidade (formação):

a busca de um projeto que plasme a identidade nacional do país – permanece inalterada; no entanto, sua consecução não vai ser mais buscada em alegorias utópicas de adesão aos valores da civilização técnico-industrial conjugados ao desrecalque das componentes localistas, mas sim nos caminhos que se supõem ser o da História, o da realidade concreta e que configuram o espaço social e objetivo dos indivíduos. (ibid, p.20)

Na leitura de Antonio Candido, a Revolução de 30 integrou no plano da Nação as discussões regionais, na medida em que o Estado assumiu o papel de centralizador estrutural da história nacional. Para Gil,

Este duplo papel do Estado – de gerenciador da modernidade e de símbolo da nacionalidade – não pode ser desprezado porque, até certo ponto, é este fator que, servindo como amálgama a um movimento de unificação do que até então se percebia e se compreendia sob a ótica fragmentária do federalismo oligárquico, imprimiu um senso de realismo, de objetividade e de concreção histórica à consciência dos escritores e intelectuais brasileiros nos anos trinta. (ibid, p.21)

Tanto o acirramento das nacionalidades e as querelas ideológicas no plano internacional quanto a superação do liberalismo e dos regionalismos anteriores a 30 no plano interno, são paradigmas que reorientam a “consciência” dos escritores. No caso do romance rural, o movimento da história compreende sua representação para sua despedida.

Na concepção de Dacanal, comentada por Gil, o enredo é realista e as personagens, estruturalmente orientadas, entram em relação com o sentido histórico das estruturas: o “processo histórico” vem “formalizado no plano da narrativa”. A estrutura temporal dos enredos obedece ao preceito racional da ordenação causal: a explicação do antes e do depois dos processos históricos. Compreender o movimento do real sugere ao intelectual a possibilidade de sua modificação, conforme aponta ainda Dacanal. Gil acredita ser esta uma constante mais geral, embora atente para os diferentes matizes ficcionais sugeridos pelos autores:

Entretanto, nesta diversidade de fato existente pode-se notar que a visão de mundo expressa nessas obras oscila entre uma consciência ingênuo-otimista da realidade e uma consciência melancólico-nostálgica, o que não impede que o vetor dominante e configurador das duas consciências seja o mesmo. (ibid, p.23)

Compreender o lugar político do romance social, nesses termos, passa pela leitura correta de visões que não devem ser remetidas exclusivamente às classes, mas ao posicionamento em relação aos projetos contraditórios de sociedade. Trata-se, no romance de 30, de um momento decisivo para a definição do intelectual em termos de classe, da forma como ele se situará no sistema de classes. Nisso, a relação com o fato de o “sistema de classes” ser uma moldura social que vem de fora e que precisa ser relacionada à matéria que será emoldurada. A relação formal de encaixe entre o sistema de classes e a matéria local como o centro da questão. Se a matéria for dada como de impossível classificação em termos de classe, ela é necessariamente algo a ser abandonado. A forma deve ser lida na composição social, como forma social, mas remetida sempre à especificidade textual e contextual da obra, situada em relações sociais contraditórias, “processo complexo que é tanto “resultado histórico” como “origem artística”” (SCHWARZ, 1981, p.25)

Em F. Jameson (no livro *Marxismo e Forma*) encontramos uma crítica ao modelo artificial de continuidade dos modos de produção aplicados às questões culturais: trata-se, para ele, de uma análise estática, idealista. A obra não é completa em si mesma, ela é uma espécie de articulação discursiva, histórica e em debate com outras. A análise do contexto é um alargamento estrutural do movimento da crítica literária e que não é, de tal forma, nem complementar nem mecanicista. Toda obra, em sua concretude, é “um ato histórico completo, contraditório, polivalente” (JAMESON, 1985, p.288) Ao contrário da crítica sociológica (que faz o elo entre o discurso e a classe) a crítica marxista quer entender também o papel funcional do discurso na luta de classes, num debate da totalidade. A classe, para a crítica marxista, mais do que uma definição e um condicionamento, é uma posição diferencial na discussão social, ela se dá “em relação” às outras. No caso do romance rural, naturalmente, a mediação compreensiva deve considerar o peculiar “sistema de classes” que se foi conformando na sociedade brasileira (e em particular a peculiar inserção do ruralismo tanto no capitalismo quanto nas relações sociais não-capitalísticas).

A obra de arte, portanto, não reflete uma classe, mas uma posição de classe em relação a outras, a luta de classes em si. O reflexo não é passivo, mas ativo, ressaltando-se aí a função criadora, o escritor, que emerge do ideológico: o procedimento é vivo e não mecânico. Essa função ativa quer resolver simbolicamente as contradições de base:

O conceito marxista de classe, em outras palavras, envolve uma dimensão diacrônica bem como uma sincrônica e diferencial que salientamos até este ponto: uma classe é definida menos por seu lugar no processo histórico, por sua participação num dado e determinado estágio da evolução histórica, do que por sua relação antagônica com outras classes contemporâneas a ela. (ibid, p.293)

Partindo agora do pressuposto que a condição contraditória da obra de arte no capitalismo é o fato de se recusar a ser mercadoria, tomemos brevemente, sem adiantar o tratamento detido que realizaremos nos capítulos seguintes, algumas das interpretações possíveis de nossos romancistas de 30 no tocante ao tema discutido. Os problemas, como veremos, vão além da representação ficcional: são igualmente os problemas do lugar da enunciação

(por exemplo, na constituição do narrador) em relação ao contraditório social. Toquemos no tema específico da mobilidade social.

Nos termos anteriores, veremos no capítulo 4, que a entrada do colono Marreira no sistema de classes é a individualização destacada no romance em termos populares, e ela se dá justamente pela propriedade que, no contexto, faz alguém igualmente patrão. Lembrando que o próprio narrador se recusa a situar-se em termos sociais. Para que o personagem tenha história representada por acontecimentos (e não por intervenção “pessoal” do narrador), é preciso que suba na vida. Veremos, no capítulo 3, como, em *Cacau*, o narrador quer evitar ser socialmente como Mária, a herdeira. No romance de Jorge Amado, por sinal, ainda que se deva considerar a problemática posição e situação de classe do protagonista, o caminho vislumbrado vem de fora, da cidade universal de onde capitalismo e socialismo efluem. É na relação com a grande cidade que se dará a entrada no sistema de classes. Na fazenda, apenas o patrão tem classe social, pois está diretamente relacionado à distribuição por exportação, aos empréstimos nos bancos, à política. Há um privilégio no acesso ao capitalismo.

O outro sistema de entrada na classe social, o do casamento sugerido entre Mária e Sergipano, é uma solução não-capitalista de Amado, nos moldes aristocratas, bem diferente das oferecidas por Lins do Rego (Marreira tem a ética do trabalho capitalista) e por Graciliano Ramos (através de Paulo Honório). De outro lado, a solução também significa uma leitura de uma prostituição velada entre as classes proprietárias, o que entraria na conta das caricaturas “burguesas” do livro, ainda que, aparentemente involuntária, a mais sofisticada delas. O arranjo prostituído de relações sociais/sexuais é evitado pelo narrador honrado. Em *Cacau*, se se pode questionar a pouca individuação dos trabalhadores e a contradição inerente ao protagonista e à voz narrativa, em termos de retórica de romance proletário o resultado é satisfatório. O livro proletário deve necessariamente, nessa concepção didática que assume a passividade do leitor como natural (e necessária), fazer a caricatura dos grandes e, principalmente, elaborar a demonização, mais do que dos grandes, dos traidores de classe, difusamente situados entre o capataz e o pelego e concentrados no mesmo personagem. De resto, é em relação ao traidor, aquele que faz a intermediação da dominação, que o protagonista e narrador está em

oposição mais direta, pois também é da ordem da mediação e da representação, apenas que de baixo para cima.

Já em *S. Bernardo*, como se verá no capítulo 5, Paulo Honório mostra uma trajetória esdrúxula para que possa simplesmente ser situado num sistema de classes. A figuração é estruturalmente instável. A obstinação, destacada no estudo de João Lafetá (2004), se analisada por outros caminhos, é de tiro curto. Tanto os planos são ou sucessiva, rápida e repentinamente abandonados, ou deixados à relativa deterioração, por descaso, em relação à fazenda; por esgotamento e inconclusão, no caso do livro. Paulo Honório também constitui uma volubilidade.⁷⁴ *S. Bernardo*, por ser o romance que dialoga com o leitor, é o de ponto de vista mais aberto e democrático. De outro lado, é justamente o romance que figura a pior relação entre patrão e empregados. Paulo Honório, que se sabe um dos debaixo, assume com todas as letras o desprezo pelos pobres que deixou para trás no processo do aburguesamento. Os livros de estrutura mais fechada, os “romances” na distinção que Walter Benjamin estabelece entre romance e narrativa,⁷⁵ são os de maior condescendência na figuração do trato entre patrão e empregados (e entre narrador e os pobres figurados): o ponto de vista solidário em *Cacau* e a oscilação de piedade e desprezo em *Bangüê*. *S. Bernardo* precisa da cumplicidade do leitor (deixando às claras a proposta contratual) para o perdão dos pecados do narrador. Não só em virtude da posição social original de Paulo Honório (distinta da origem aristocrática dos outros dois narradores), mas também do próprio projeto literário de Graciliano Ramos, um autor mais velho, de origem social menos opulenta, tentando uma reentrada na cena literária na segunda chance que a difusão do romance na década de 1930 lhe proporcionou. Os narradores dos outros dois livros não precisam prestar contas ao leitor, precisam apenas convencê-lo da realidade da tragédia existencial de um (a “miséria do patrão”, nos termos de Lucia Miguel Pereira) e do engajamento natural de outro. A sinceridade, de fato, precisa ser negociada em *S. Bernardo*, mas não nos demais livros, nos quais ela vem cancelada pela exposição da exploração social.

⁷⁴ A partir do protótipo do “narrador volúvel”, interpretação de Roberto Schwarz para o narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (SCHWARZ, 2000)

⁷⁵ Cf. em Walter Benjamin, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (BENJAMIN, 1987)

Seria possível, justamente a partir de Paulo Honório, e partindo dessa inconciliação de mundos sociais que se estabeleceu por uma história de exclusão (na qual a posse concentrada de terra, especialmente no campo, é o dado mais objetivo, pois dá conta da soberania topográfica do particular sobre uma fatia do nacional), chegarmos a uma possível narrativa das tensões tanto de conciliação como de exclusão em narradores com diferentes modulações da volubilidade. Pensa-se a volubilidade aqui como disponibilidade para o arbítrio, mas importa-nos esclarecer que ela, ainda que em geral apareça sob a forma manifesta de disposição sobre o local e o cosmopolita (nos termos consagrados por Antonio Candido), pode ser melhor lida na medida em que a forma manifesta é estruturada por uma posição social específica da voz enunciativa. Esta posição, a condicionar a volubilidade, é a do intérprete (situado nas profissões intelectuais). Paulo Honório vai do extremo de ser um ninguém (sem paternidade, pátria ou data de nascimento) a um proprietário que constrói uma escola, lê livros técnicos e chega a escrever um romance. Como encaixá-lo diretamente no sistema de classes se a lógica que monetariza a fazenda não consegue fazer o mesmo com o livro?⁷⁶

A segunda discussão sobre o tratamento ficcional do sistema de classes, em *S. Bernardo*, deve abordar a figuração dos não-proprietários. Não há qualquer insinuação, ali ou em *Bangüê*, de que possam ser futuros proletários. Apesar disso, há o temor patronal de que possam ouvir propaganda comunista, de Madalena e Padilha, mais, nos parece, por desejo de propriedade exclusiva sobre os trabalhadores do que por confiança na fertilização socialista de suas consciências. Mesmo aqui há volubilidade. Por si só, o camponês é figurado pelo

⁷⁶ A discussão sobre o livro enquanto mercadoria nos remete aqui à posição de Monteiro Lobato. Segundo Hallewell, em *O livro no Brasil* (1985), Monteiro Lobato, quando começou a editar (1918), tinha disponíveis 30 livrarias no Brasil (a França tinha 564, em 1825!). Multiplicou os pontos de venda para 2000 com a seguinte carta para padarias, farmácias etc., oferecendo-lhes consignação (o mais interessante é o livro entre aspas, como um produto desconhecido): “Vossa Senhoria tem o seu negócio montado, e quanto mais coisas vender, maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada “livros”? Vossa Senhoria não precisa inteirar-se do que essa coisa é. Trata-se de um artigo comercial como qualquer outro; batata, querosene ou bacalhau. É uma mercadoria que não precisa examinar nem saber se é boa nem vir a esta escolher. O conteúdo não interessa a V.S., e sim ao seu cliente, o qual dele tomará conhecimento através das nossas explicações nos catálogos, prefácios etc. E como V.S. receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma no que propomos. Se vender os tais “livros”, terá uma comissão de 30%; se não vendê-los, no-los devolverá pelo Correio, com o porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa.” (HALLEWELL, 1985, p.245)

patrão e narrador Paulo Honório como animal. Seria ele, o camponês, se bem considerarmos, o extremo do “bicho do subterrâneo” (CANDIDO, 2006) Os narradores, desconfiemos, têm uma altivez orgulhosa bem camuflada no arbítrio enunciativo da ruralidade.

EXCURSO: O CAPÍTULO RURAL DE *RAÍZES DO BRASIL*

As ciências sociais no Brasil, que se anunciam nos anos 1930, possibilitam um novo lugar no campo intelectual, ainda que seu discurso estivesse dissociado dos setores populares. Sérgio Miceli interpreta da seguinte maneira esse início:

O provável fascínio das novas carreiras científicas residia no fato de constituírem a oportunidade quase única, talvez pela primeira vez na história do país, de acesso a uma profissão intelectual cujos integrantes poderiam se lançar no mercado como detentores de uma oferta personalizada, com nome próprio e, por conseguinte, em condições de suscitar sua própria demanda. (MICELI, 1987)

Em São Paulo, particularmente, o *ethos* sociológico veio importado através de professores estrangeiros e uma definida epistemologia. No Rio de Janeiro, por sua vez, predominavam paradigmas mais juristas ou militantes. Havia em São Paulo, pois, “uma colisão entre o projeto iluminista das elites locais e a irresistível profissionalização de setores médios em ascensão social.” (ibid, p.11) Se no Rio de Janeiro a intervenção estatal (e seus recursos) era federalizada, em São Paulo isso se dava localmente “sem que tal vínculo orçamentário e de jurisdição administrativa se traduzisse em esgarçamento de sua autonomia intelectual e acadêmica.” (ibid, p.12) Na sugestão de Miceli, uma apropriação não-clientelista dos recursos estaduais.

O quadro do surgimento de profissões como a de cientista social (e outras), com legitimidade de assinatura no campo intelectual, mercantilizando a atividade do intelectual e lhe garantindo um respaldo burocrático, interessa-nos na medida em que no bojo desse movimento no campo também se incorpora a perspectiva de um trabalho, paradoxalmente, menos autoral do intelectual sobre a matéria, trabalho agora regido por códigos e regras autônomas e privativas das ciências sociais. De outro lado, o apogeu do romance realista moderno e igualmente o apogeu da ensaística brasileira acontecem igualmente nos anos de

1930. O que se tem é uma disputa no mercado das enunciações legítimas, a partir de construções retóricas de definição da especificidade (o campo do romance, o campo do ensaio, o campo da pesquisa acadêmica), que, ao findar do processo, acarretará a crítica ao ensaio como meio legítimo de se estudar o social. O ensaio passa a ser visto como uma “fala” pessoal sobre o social, sob um capricho aristocrático ainda pré-moderno. O romance, como veremos em outros trechos desta tese, construiu através da prosa realista também sua “sobriedade” discursiva, legitimando-se como construtor simbólico, obtendo seu quinhão na função de mediação social.⁷⁷

Existe um interesse comum ao ensaio e ao romance (e não ainda à pesquisa acadêmica) de fazer da experiência do presente o centro da investigação, fazendo mesmo confluências genéricas. Ensaio e romance partilham uma interpretação da história que é situada na vida prática, de modo a apreender a negatividade da própria matéria (e, no caso de ambos, também a própria forma da prosa, de difícil articulação entre a modernidade e a ruralidade).

Nos anos de 1930, porém, o ensaio ainda era hegemônico, atingindo o status, para a atual cultura brasileira, de obra prima, o que só confirma a culminação do gênero. Os últimos intérpretes autorizados, com relativa desvinculação acadêmica, são particularmente Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda (ainda que também Caio Prado Jr. tenha se aventurado no ensaio). Aproveitando o mote, na dicotomia de trabalho e aventura do livro *Raízes do Brasil*, ao ensaio caberia (a partir do avanço das ciências sociais acadêmicas) o lugar do gênero aventureiro e personalista. Em *Casa-Grande & Senzala* e em *Raízes do Brasil*, porém, ainda se tentou a sobrevivência do gênero a partir da crítica ao discurso bacharelesco. Nesse ponto, cientistas sociais, ensaístas e romancistas dos anos de 1930 coincidiam: o discurso dos advogados, enfeitado e pouco atento à realidade nacional, era o inimigo em comum. Como se percebe, é um jogo tenso o que se realizou no período, com alianças e exclusões estratégicas de difícil delineamento.⁷⁸

⁷⁷ Sobriedade inclusive profissional, com o estabelecimento, assim como nas ciências sociais, de uma mercantilização dos direitos autorais. Cf., por exemplo, o percurso da editora José Olympio e de seus publicados, em *O livro no Brasil* (HALLEWELL, 1985)

⁷⁸ Uma aproximação mais detida sobre o problema, no plano da sociologia da cultura, pode-se obter no já referido livro de Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*. Estudo que antecede os de Sérgio Miceli é o de Antônio Machado Neto (1973). O autor fez um levantamento empírico sobre sessenta biografias de intelectuais significativos no período de 1870 a 1930. É uma lista cujo

O capítulo 3 de *Raízes do Brasil*, livro publicado em 1936 (com significativas mudanças a partir da segunda edição, em 1947, como por exemplo a separação atual dos capítulos 3 e 4, antes juntos como “O passado agrário”), foi intitulado como “Herança rural”. O atual capítulo 4 é “O semeador e o ladrilhador”, com a discussão sobre a fundação das cidades. A discussão das raízes rurais, portanto, ficam mesmo no capítulo 3. Adiantando o argumento, trata-se de um capítulo formalmente anômalo em *Raízes do Brasil*, e a tal diferença atribuímos a matéria rural. Antes de entrarmos na discussão, porém, repassemos alguns pontos do livro.

A seriedade que se tentou atribuir ao ensaio, no livro de Holanda, se fez a partir de um ponto de vista que discutisse, do presente, o passado, vindo no presente o que se poderia ou não aproveitar das heranças, das raízes.⁷⁹ Em Freyre, por sua vez, o próprio título descritivo, sem referência à temporalidade, empastela passado e presente numa mesma dicotomia, conciliando os pares de oposição. Em Freyre ainda se tem o arbítrio da linguagem como explicitação de um lugar social. A sobriedade de *Raízes do Brasil*, por sua vez, ao optar por uma postura mais cautelosa (ainda que resvalando na tese mais famosa, a da cordialidade, numa metafísica da identidade nacional em termos de psicologia social), recusa-se à conciliação. Ainda assim, o livro se caracteriza por um diálogo com a documentação que não abre mão da invenção, mesmo que sem

recorte, portanto, é pré-revolucionário, terminando em Mário e Oswald de Andrade. Nossos romancistas, cuja vigência é pós-revolucionária (a exceção mais nítida é a de José Américo de Almeida), não fazem parte do estudo. A perspectiva é a da junção da sociologia da vida intelectual, estudando o campo, os meios de subsistência, os níveis de educação formal, as condições políticas da vida intelectual, o público, a estrutura social e o que se chama de “vigências” (ideias predominantes – as importadas – e o recurso ao jornal). As conclusões mais gerais são que em “regra geral (...) não se viveu da literatura. (...) A intelectualidade não constituiu uma camada social homogênea dentro de uma classe, (...) embora se possa perceber um certo predomínio da classe média. (...) A boemia intelectual expressa o desenquadramento social de um tipo intelectual de certo modo abundante e sem maiores perspectivas de absorção. (...) A constatação mais evidente é a falta de formação universitária da maior parte dos nossos intelectuais (...) Exceções: bacharéis, médicos, clérigos, engenheiros. (...) Presença marcante do autodidatismo nas letras e até na ciência. (...) O público leitor brasileiro da época era constituído predominantemente de mulheres (...) O pequeno público tinha de ser disputado, o que envolvia o grupalismo (salões), a guerra de coteries literárias, a polêmica, os elogios mútuos, as metáforas bélicas, protecionismos e perseguições.” (MACHADO NETO, 1973, p.24)

⁷⁹ Pode-se pensar o período de 30 como um momento de existências de zonas intermediárias (por exemplo, entre o romance como forma burguesa e o rural como matéria histórica). Ocorre uma reconfiguração dos discursos. A discussão social generalizada após a Revolução de 1930 abre a possibilidade para tanto. Tem-se uma reformulação da modernidade a partir da crítica social do presente. Nos romances, no entanto, há a mediação do narrador e do tempo passado, remetendo, ficcionalmente, a uma reconfiguração do documento presente e da própria imagem do estado de coisas.

o aspecto efusivo e autobiográfico de Freyre. Proposições como a que distingue o “trabalhador” do “aventureiro”, ou a apropriação do termo de Ribeiro Couto, o “homem cordial”, entrariam nessa cota de invenção, bem como a própria exposição ensaística (em que não se abre mão da digressão, escapando muitas vezes do princípio do argumento). O ensaio visa à superação dos discursos bacharelescos, cheios de preconceitos raciais, típicos de seus antecessores, quase sempre positivistas. Tanto em Freyre como em Sérgio Buarque de Holanda, por fim, vemos o modernismo do ajuste de contas com o passado, que se dá inclusive na valorização da literatura como discurso de interpretação social, presente em ambos em pé de igualdade com a documentação histórica.⁸⁰

Do capítulo 2 do ensaio de Holanda deveríamos reter a distinção entre sociedade agrícola e sociedade rural. Como a ocupação se deu sob a lógica da aventura,⁸¹ tanto cidades como áreas de mineração e exploração da terra estariam submetidas à busca do lucro imediato, sem pretensões de civilização. Por exemplo, a incorporação das queimadas, gastando o solo para o abandonar em seguida (como as famosas “cidades mortas”, narradas por Monteiro Lobato e descritas por Lévi-Strauss). Não se tratou de uma sociedade agrícola, fundada na égide do trabalho e da civilização, mas de uma sociedade rural, mais voltada para a exploração do que para o cultivo ordenado. Falta na análise de Holanda, porém, a vinculação do fenômeno português e colonial à estratégia econômica operada a partir das metrópoles europeias, salto que só Caio Prado Jr. dará (para não falarmos do antecessor perdido no sistema intelectual brasileiro que foi Manoel Bomfim).

Como dissemos anteriormente, o capítulo 3, “Herança rural”, tem uma conformação diferente dos demais, sendo mais histórico e menos essencialista, pois menos centrado em definições psicológicas ou tipos ideais do brasileiro. O distanciamento intelectual aqui é evidenciado pela descrição minuciosa de um período muito restrito (entre o fim do tráfico negreiro e a Abolição), o que

⁸⁰ Tão próximos, mas tão distantes, pois Holanda, ao discorrer sobre a família patriarcal dos fazendeiros, refere-se a Freyre, já com o livro famoso na praça, apenas numa citação sobre mobiliário. O recado, no entanto, vem explicitamente quando Holanda critica a nostalgia pelo mundo patriarcal, associado por ele ao autoritarismo então em curso.

⁸¹ Maria S. C. Franco define o colonizador português como “a junção do guerreiro-funcionário com o comerciante-empresário, tipo humano constituído nas tropelias da conquista, na ambição da riqueza e na produção mercantil.” (FRANCO, 1997, p.14) É o tipo aventureiro, mas com outros traços: “eles ensaiaram produzir em grandes proporções.” (ibid, p.14)

inclusive aproxima o capítulo da emergente perspectiva monográfica. O período é descrito como de abalo, mas não de rompimento com o passado rural, em virtude da transmissão herdeira do poder político do campo para as cidades (na filiação dos bacharéis aos fazendeiros). Instala-se, porém, ali, um primeiro momento de reflexão histórica que contrapõe o “progresso urbano” ao “regressismo rural”. O fracasso de Mauá, por exemplo, é interpretado à luz da permanência do rural como ainda hegemônica naquele conflito topográfico e ideológico.⁸²

Sugestivo que, a partir daí, Holanda faça na exposição um recuo histórico para as propriedades rurais, descritas como autônomas (sem entrar na discussão, só feita por Caio Prado Jr, que associa tal “autonomia” à vinculação com o capitalismo comercial estrangeiro). No mesmo passo, retorna-se ao período em questão, justapondo àquele atraso autoritário identificado na autonomia das fazendas, a situação dos bacharéis, que, das cidades, retinham a ideologia rural como deslumbre com o ornamento urbano (em especial na linguagem). Veja-se a síntese do capítulo, quando, pela própria natureza do resumo, expõe-se aquela diferença formal que se deu pela exposição distanciada, com aproximação à monografia (a sóbria linguagem aqui ainda mais burocrática):

Procurou-se mostrar no presente capítulo, como, ao menos em sua etapa inicial, esse processo correspondeu de fato a um desenvolvimento da tradicional situação de dependência em que se achavam colocadas as cidades em face dos domínios agrários. Na ausência de uma burguesia urbana independente, os candidatos às funções novamente criadas recrutam-se, por força, entre indivíduos da mesma massa dos antigos senhores rurais, portadores de mentalidade e tendência características dessa classe. (HOLANDA, 1973, p.57)

O esforço de delimitação epistemológica da interpretação (que o aproxima inclusive do alcance da análise de Caio Prado Jr.) se faz no último parágrafo em direção aos opositores intelectuais, identificados ao ruralismo (como Freyre e Oliveira Viana), num recado claro em que se associa a ruralidade

⁸² Leia-se, do prefácio de Antonio Candido, “*O significado de Raízes do Brasil*”: “A essa altura, define-se no livro uma segunda dicotomia básica, a relação rural-urbano, que marca em vários níveis a fisionomia do Brasil. Tudo dependia, no passado, da civilização rústica, sendo os próprios intelectuais e políticos um prolongamento dos pais fazendeiros e acabando por “dar-se ao luxo” de se oporem à tradição.” (apud HOLANDA, 1973, p.xvi)

a uma condição sociológica e não telúrica. Vale o trecho, num momento único que conjuga exposição acadêmica e militância intelectual:

O predomínio esmagador do ruralismo, segundo todas as aparências, foi antes um fenômeno típico do esforço dos nossos colonizadores do que uma imposição do meio. E vale a pena assinalar-se isso, pois parece mais interessante, e talvez mais lisonjeiro à vaidade de alguns, a crença, nesse caso, em certa misteriosa “força centrífuga” própria ao meio americano e que tivesse compelido nossa aristocracia rural a abandonar a cidade pelo isolamento dos engenhos e pela vida rústica das terras da criação. (ibid, p.60)

Associando o bacharelismo e o ruralismo, Holanda faz igualmente associação entre intelectuais e caipiras: o culto impensado das influências estrangeiras, sob o brilho da moda seriam, nesse sentido, o oposto do que faz o ensaísta, implicando o próprio *ethos* profissional da interpretação social. A sobriedade que José Américo de Almeida pedirá no prefácio de *A bagaceira*, vem aqui na crítica aos pensadores rurais, identificados aos bacharéis com fetiche pelas ideias e não pelo real.⁸³ O intelectual que “se basta por si mesmo” é associado diretamente ao fazendeiro que, como veremos no *Manual do agricultor brasileiro* (no capítulo 2 desta tese) é convocado a todas as tarefas (as de um senhor patriarcal) em virtude da autonomia das propriedades rurais.

Em Gilberto Freyre, no seu livro mais clássico, temos a história da família patriarcal em uma sociedade latifundiária, escravocrata e híbrida, sob o enfoque regional, ressaltando a contribuição negra na formação do caráter nacional e estudando essas questões a partir da livre associação de ideias que o encaminha tanto para explicação materialista quanto para uma história do cotidiano (religião, sexualidade) e para a experiência pessoal, antiacadêmica, por biográfica. O ponto de vista é positivo, valoriza esse arranjo e propõe a intimidade como amaciadora da violência. Assim como a investigação do ângulo das classes sociais, também a dicotomia rural-urbano não parece ser categoria analítica de Freyre, no sentido de um conflito entre barbárie e civilização, uma vez que o padrão cultural é comandado pelo hibridismo, que seria nacional (a partir de uma irradiação ou concentração regional no Nordeste). Tanto que entre

⁸³ O exemplo maior dado pelo chefe da nação, D. Pedro II, que, segundo Holanda, dizia gostar dos livros pelos valores da sensação (cheiro, tato etc.), não os associando às discussões intelectuais ou estéticas.

o primeiro livro e *Sobrados e Mucambos*, a perspectiva analítica é a mesma. Do seu clone literário, Lins do Rego, podemos dizer o mesmo, pois a apreensão do urbano (em *O moleque Ricardo*) é toda feita a partir de um ponto de vista (do narrador e do protagonista) rural.

Ainda que inicialmente taxado (pelo poder político) de comunista, por defender estudos sobre as condições de vida dos sertanejos (em geral no aspecto médico), Freyre tendeu a reproduzir uma ideologia do agrarismo (como em Oliveira Viana, mas sem a matriz ariana), implicando num apaziguamento do autoritarismo a partir do hibridismo quase democrático das relações do cotidiano e da intimidade no ambiente rural.⁸⁴ Já em *Raízes do Brasil* temos duas contradições ressaltadas. Uma é histórica, marcando um início de ruptura com o mundo rural herdado dos colonizadores, baseado na “cultura da personalidade”, na “falta de coesão social”, na “inaptidão para a hierarquia”, na “repulsa ao trabalho”, no “recurso ao autoritarismo” e na intimidade de um “viver nos outros”. Essa ruptura, e aí a segunda contradição, é também topográfica e, por extensão, cultural, demarcando um passado rural (as “raízes”) e um presente que pode (ou não) desvincular-se desse passado ou reconfigurá-lo. Como se nota, Holanda, como não concilia os polos, deixa em aberto as possibilidades históricas em direção ao futuro. Mas não há, propriamente, uma leitura da estrutura social da desigualdade, e nisso a obra perde em teor sociológico. Sérgio Buarque não vai, como os romancistas de 30 foram (na leitura de Luís Bueno) na direção do Outro social.

Apesar disso, seu ponto de vista frisa a necessidade modernista (e típica dos anos 30, de pré-consciência do subdesenvolvimento) de um olhar para a realidade. No entanto, como conciliar esse pretendido empirismo com tamanho esforço de teorização abstrata? De certo modo, o ensaio de Holanda funciona como uma carta de intenções (ou um manifesto) especificamente dirigido aos realizadores de retratos do Brasil, aos intérpretes do social. O recado é claro num não ao bacharelismo, cujo brilho está mais na forma que no conteúdo. As possibilidades são identificadas na ruptura das heranças rural e portuguesa. Ocorre apenas que essa ruptura não pode ser lida fora do protocolo narrativo, na perspectiva daquele que sabe de uma forma que a sua matéria desconhece

⁸⁴ Sem mencionar a detecção de características sádicas na elite e masoquistas nos oprimidos.

(diferente da posição freyreana, que se quer mais horizontal em relação ao objeto, sob o custo do sacrifício da objetividade acadêmica, isto é, da “seriedade”). Nesse ponto, talvez fosse útil, à maneira de um excuro de excuro, percebermos alguma cristalização mais tardia dessa visão (feita no calor dos acontecimentos bruscos de modernização) de Sérgio Buarque de Holanda. Referimo-nos à leitura da dialética rural-urbana em Fernando de Azevedo, no livro de 1943, *A cultura brasileira*.

Trata-se de um projeto oficial, solicitado e chancelado pelo Estado, de modo que nos dá a possibilidade de verificação da ideologia oficial quanto à ruralidade. O livro adveio após convite do IBGE para escrever uma introdução ao recenseamento de 1940, um dos grandes projetos do governo getulista. Azevedo declinara da coordenação do próprio recenseamento, mas resolveu aceitar o projeto do ensaio. Teria dois anos para escrever um livro panorâmico, “um retrato de corpo inteiro do Brasil, uma síntese ou um quadro de conjunto de nossa cultura e civilização.” (AZEVEDO, 1963, p.21) Veja-se que, no projeto do livro, a arte e a literatura ocupam um lugar central, indicando a absoluta adesão à alta cultura. Mas uma alta cultura com preocupação humanista, via organização pelo alto no projeto pedagógico. O humanismo aqui não entra na discussão democrática. A preocupação com a difusão se dá numa suposta linguagem culta e acessível (“simples e sábia”), clássica pois. No prefácio à terceira edição, de 1955, o autor ratifica sua visão da dialética rural-urbana, sugerindo duplicidade no tratamento: “Mas, entre os fatores que mais contribuem para a produção dos fenômenos de cultura, o desenvolvimento das cidades é um dos mais importantes, na sua função de levar ao mais alto grau de desenvolvimento possível as capacidades latentes e dispersas na população.” (ibid, p.41) A urbanidade é vista como fator de “seleção social” (ibid, p.41).

Azevedo interpreta a relação entre civilização e vida urbana a partir do paradigma da civilidade, em oposição semelhante à da “antiguidade clássica, da cidade (*civitas*, *pólis*) e do campo (*rus*, *silva*). Não é sem razão que empregamos os termos *civilitas*, *urbanitas*, civilidade, urbanidade, quando queremos exprimir doçura de costumes, benevolência recíproca nas relações humanas e, ao contrário, usamos as palavras *rusticus*, *silvaticus* (homem do campo, das selvas, rústico, inculto), para designarmos exatamente o oposto de polido, de civilizado.” (ibid, p.41)

A ideia de ruralidade como valor positivo para o presente aqui está definitivamente sepultada. Há um ideal de civilização e esse ideal orienta a leitura da urbanidade enquanto valor moral, técnico, civilizacional. Não se trata mais de tomar o rural como raiz a ser extirpada (Sérgio Buarque de Holanda) ou de reter do rural a “afetividade” da família patriarcal (Gilberto Freyre). Curiosamente, a cidade é vista como o lugar da doçura e da benevolência, o que postula o campo como o lugar da violência e da grosseria, para não dizermos da opressão. O autor se acautela, porém, cultivando a idealização oposta, a da energia da autenticidade do campo, como substrato espiritual (vestígio, fantasma) que sobrevive no próprio discurso da modernidade urbana:

Certamente não há procurar nas grandes cidades, a pureza, a frescura e a inocência dos costumes do campo, o encanto e a simplicidade das paisagens bucólicas, nem o vigor e a impetuosidade das forças instintivas concentradas na vida do sertão. Uma certa lassidão de costumes, as perspectivas que se abrem à vida de prazeres e uma liberdade, que é favorecida pelo entrecruzamento dos grupos sociais, e atinge frequentemente aos excessos da licenciosidade e da demagogia, são outros tantos efeitos do fenômeno de concentração. (ibid, p.42)

No entanto, como o interesse do autor se dá numa definição de cultura como concentração artística, científica e intelectual, explica assim sua predileção pelo urbano: “não é possível separar a cultura da vida urbana.” (ibid, p.42) Ao que acrescentaríamos: nem o romance rural se pode separar da vida urbana. Variação, portanto, da “cidade das letras”, mesmo que sua inspiração, adianta-nos, não seja urbana.

Quanto à discussão da ruralidade, os subtítulos dos capítulos falam por si: “O contraste entre o esplendor rural e a miséria urbana”, “A liberdade, condição dos habitantes da cidade”, “O esplendor da vida rural”. No capítulo III (*As formações urbanas*), discute-se a tese de Oliveira Viana (que veremos no capítulo 4, na análise de *Bangüê*): somos um povo rural, agrícola; no campo se formaram nossa raça, as forças íntimas da civilização brasileira, o dinamismo e as bases sociais. Estudar as cidades, porém, possibilita relacioná-las à vida cultural e entender sua gênese específica.

O ensaio aposta na urbanização como inevitabilidade positiva. Os centros urbanos

marcam, com sua vitalidade, o início de uma nova civilização. O que significamos com essa palavra, distinguindo-a de cultura (como observa Robert Park), tem, de fato, o seu berço na cidade: esta é o centro que irradia as influências da vida civilizada moderna para os confins da terra e o ponto que as controla; é nela que tomam sua forma mais aguda os problemas persistentes da sociedade contemporânea. Os problemas da civilização moderna são problemas tipicamente urbanos. (ibid, p.156)

Por outro lado, “tende a reduzir-se cada vez mais o antagonismo entre a cidade e o campo...” (ibid, p.156) numa integração produtiva industrial. As cidades

forçam os campos a assimilar suas técnicas e seus costumes, a aumentar seu parque de tratores e de máquinas agrícolas, (...) instigam a industrialização e a urbanização progressivas das sociedades rurais, operando como fatores poderosos no processo de unificação da vida nacional. (ibid, p. 157)

Ou seja, a unificação se dá a partir da cidade, a civilização se dá a partir da urbanidade industrial. Não se consideram as influências do campo sobre a cidade. São tratadas como vestígios que o próprio encaminhamento urbano da modernidade se encarregará de apagar.

2.3 O JARGÃO DA AUTENTICIDADE RURAL

Adiantando um pouco a ótica do capítulo 3 desta tese, quando abriremos a discussão para objetos mais distantes do romance rural (como o cinema e a canção, por exemplo), a discussão de agora também se remete a um “efeito de rural”, a partir do que chamaremos de “jargão da autenticidade”. No entanto, preferimos apresentar aqui a discussão em virtude tanto de seu caráter mais teórico, quanto em nome da unidade do capítulo seguinte, cujos objetos são essencialmente nacionais. Para tanto, adentraremos em caminhos secundários, como a filosofia de Heidegger e a poesia de Hesíodo. Repetimos que essas entradas têm por função unicamente o preenchimento de alguns silêncios ou vazios do próprio objeto romance rural. Iluminá-lo com outras fontes, ainda mais com textos contemporâneos (como os de Camara Cascudo e Heidegger), permite que trabalhem com homologias, reduzindo a pretensão causal.

O rural é sempre uma questão de passado, segundo Raymond Williams. O autor propõe, em *O campo e a cidade*, que a persistência fundamental nas representações literárias do campo é a de que o campo está sempre morrendo. O “campo” sempre como idade do ouro, lido a partir de um presente urbano. Tal perspectiva histórica renitente é denominada pelo autor de “escada rolante” rumo ao Éden, que no limite nos levaria aos bucólicos gregos. O movimento de retrospecção, no entanto, é variado no tempo histórico, de algum modo útil às discussões de cada presente temporal. A questão é que não se trata exatamente de tempo, mas de perspectiva de ruralidade. Como se poderá ver a seguir, a morte do campo começa com os começos da literatura ocidental.

Sem insistir em origens, comecemos de imediato por algum ponto mais distante, como em *Os Trabalhos e os dias*, do grego Hesíodo, um poema de vinte e sete séculos atrás. Se na *Teogonia* (1995) o poeta mostrava o mundo dos deuses, em *Os trabalhos e os dias* a temática são os mortais: origem, deveres, dificuldades. A própria condição humana, portanto.

E são eles que habitam de coração tranquilo
a Ilha dos Bem-Aventurados, junto ao oceano profundo,
heróis afortunados, a quem doce fruto
traz três vezes ao ano a terra nutriz. (HESÍODO, 1995, v. 169-172)

Trata-se da raça dos Heróis, como os de Troia. São guerreiros premiados após seu fim com três colheitas ao ano. A raça de Bronze, também guerreira, e anterior a esta, não se alimenta de trigo e tem o coração duro. Observe-se agora o grupo seguinte:

Por trabalhos os homens são ricos em rebanhos e recursos
e, trabalhando, muito mais caros serão aos imortais.
O trabalho, desonra nenhuma, o ócio desonra é! (ibid, v. 309-311)

São os homens de Ferro, mortais e agricultores, incentivados de duas formas no poema, a partir da ideologia do trabalho: o discurso da Justiça e os conselhos técnicos e calendários sobre agricultura. Hesíodo diz, logo no primeiro verso sobre os de Ferro, que desejaria ter nascido antes ou depois desta raça (o que reforça o caráter cíclico do poema), tamanhos os problemas, que são os da necessidade, do envelhecimento-mortalidade e da convivência (escolher entre

excesso e justiça, conforme a orientação da tradutora do poema). O trabalho aqui faz as vezes de única condição de felicidade.

Como sabemos, no mundo social da contradição há uma minoria de Heróis e uma maioria de “agricultores” destinados à ideologia do trabalho. Nesse sentido, a permanência cultural de um poema como o de Hesíodo não deve ser explicada apenas por sua sobrevivência física, na medida em que as abordagens literárias da temática rural em linhas gerais persistem com a ambiguidade: o trabalho como fardo (mas não como desonra, o que discorre sobre a elevação simbólica dos que trabalham) e o gozo extrativista dos frutos pelos Heróis. Na contabilidade deste gozo, que se faz sem trabalho, entra inclusive sua apreciação sensível (o “doce” fruto). Dando um salto: sua apreciação artística. À dimensão social da divisão do trabalho, acrescenta-se o fruir desinteressado dos frutos de três colheitas anuais. Dessa forma, se o desinteresse (a disponibilidade, digamos) é a condição capitalista do gozo estético (a partir, principalmente, de Kant), as abordagens literárias do rural devem ser investigadas a partir do equacionamento desta dupla dimensão: o rural enquanto trabalho social e histórico, o rural enquanto cultivo estético (jargão, retórica, poética). No primeiro tópico, por exemplo, as relações entre atraso, progresso e divisão social do trabalho, além do próprio projeto político nestas dimensões embutido. No segundo ponto, as ideologias, que vão desde o papel da descrição como distinção artística em um texto ao bucolismo enquanto distinção social.

A tomada do rural como autenticidade, problema que nos toca mais imediatamente, é mais complexa de se adequar exclusivamente num dos polos anteriores. Afinal, ela parte simultaneamente de uma relação social desigual (entre um grupo social que documenta e um grupo social documentado) e estética (de um caráter, o rústico ou o simples, idealizados pelo grupo social dominante, os “Heróis”). Como se percebe já no poema de Hesíodo, a condição humana é a do trabalho, que garante o sucesso terreno e os favores dos deuses. O poema não trata de heróis, mas de mortais, os autênticos humanos.⁸⁵ Pelas tensões que apresenta, o problema do jargão da autenticidade pode nos

⁸⁵ Em Hesíodo, a memória é justamente “uma transmutação da experiência temporal”, pois “a visão dos tempos antigos libera-o, em certa medida, dos males que oprimem a humanidade de hoje, a raça de ferro.” (VERNANT, 1990, p.114)

conduzir a possibilidades ricas de aferição de diferentes formações discursivas (jargões) sobre o rural.

Os problemas levantados acima são matriz de muito da literatura ocidental desde então. Num país de conformação colonial orientada para a agricultura de exportação e que tem no atual agronegócio a ponta de lança da globalização, a discussão é certamente essencial. Todos os ensaístas brasileiros do século vinte, todos os cronistas do período colonial, todos os historiadores do império, todos foram unânimes na detecção de nossa diferença, inicialmente natural, posteriormente na implementação de um capitalismo associado e dependente. O lento encaminhamento da modernidade no plano interno (em homologia com uma revolução burguesa “difícil”), além da matriz que conjuga exploração pré-capitalista do trabalho e ideias importadas, certamente vincaram tensamente nossas relações simbólicas com a matéria regional, por um lado, e rural, por outro (ainda que quase em espelhamento). Tão próximos são os termos que rural e regional podem ser lidos como a mesma experiência simbólica, usualmente confundindo-se na história e na crítica. Contudo, os referentes ideológicos – além de sempre reorientados historicamente, ainda que sob uma experiência de permanência histórica muito pesada –, são necessariamente diferentes.

Desse modo, se o regional dá conta da dimensão continental da instituição política portuguesa (e brasileira), indicando a articulação entre as partes e o centro –, no nosso caso, também pode ser lido como articulação entre o litoral de matriz cosmopolita e o interior (o “sertão”) de matriz autóctone. O regional, nesses termos, é indicativo de duas atitudes: a perspectiva de fora para dentro (do turista, do folclorista, do regionalismo “ingênuo”) e a perspectiva de dentro para fora, entre ressentimento e emancipacionismo, como as de Franklin Távora ou de Gilberto Freyre. Digamos que o regional se tornou um termo gasto, sujeito que é às injunções sobre sua definição legítima.

Pierre Bourdieu propõe que a região, em primeiro lugar, é um objeto de disputa pelo monopólio de sua definição legítima (de geógrafos a sociólogos, mas também políticos, movimentos regionalistas etc.). Os geógrafos foram mais eficazes ao definir a modéstia de seu estudo: o concreto presente de um espaço determinado, quase sempre na forma de monografias descritivas. Se o geógrafo tem uma visão fechada, não vendo relações ou a externalidade, o economista,

por outro lado, vê a região como tributária de outros espaços. O mais importante talvez seja o seguinte: as disputas conceituais e disciplinares estão, por sua vez, submetidas às injunções de “momentos da política governamental em matéria de ‘ordenamento do território’ ou de ‘regionalização’ e a fase da ação ‘regionalista’.” (BOURDIEU, 2009, p.110) Antes privilégio dos geógrafos, a ‘região’ passou a ser disputada também por economistas e sociólogos quando as regiões passaram a contar em termos de política ou economia. No nosso caso, que só formamos a primeira turma de sociólogos em 1936, por exemplo, a literatura desempenhou desde o período colonial (como nos relatos de viajantes ou na censurada obra de Antonil) as vezes de conhecimento social e regional.

Humberto Hermenegildo de Araújo (2008) recenseou há pouco a visão crítica de Antonio Candido com relação ao tema. O regionalismo é um tema inevitável, na visão de Candido, pelas condições objetivas da realidade social. No romance de 30, foi um operador da presciência e da consciência da crise social, levando ao engajamento político. “Superado o regionalismo pitoresco vinculado ao otimismo patriótico dos românticos, o tema regional se transformou; mas permaneceu, uma vez que o atraso básico do país periférico se prolongava no século XX.” (ARAÚJO, 2008, p. 125) Trata-se, ali, do “regionalismo problemático”, definido como um precursor da consciência do subdesenvolvimento. O regional, ali, opera metonimicamente as questões do atraso nacional. E que se efetivou, também, porque o país como um todo iniciava a tomada de consciência do atraso, mais evidente no Nordeste:

Na fase em questão, a “consciência social” dos escritores foi determinante, pois surgiu como um problema a ser enfrentado no terreno da elaboração literária: “organização estética”, “elaboração formal” constituíam um paradigma que, para os escritores, não poderia atrapalhar o impacto humano da obra. Segundo Antonio Candido, poucos tiveram a capacidade de resolver o problema, e pouquíssimos puderam unir a formulação crítica adequada à realização correta. (ARAÚJO, 2008, p. 126)

A maioria das produções, nesse entendimento, desprezou a elaboração formal em nome da discussão ideológica. No entanto, foi naquele momento que algumas obras atingiram um patamar mais significativo, rompendo com a primazia até então das obras urbanas. O desafio desses escritores foi o da conciliação entre a fidelidade ao local e à literatura universalmente válida. Com

a entrada na década seguinte, o regionalismo vai sendo subtraído em nome do princípio universalista, tornando-se mais uma pecha. O que fica de inevitável nos estudos de Candido é que o Regionalismo é uma condição indispensável às situações de atraso, ou seja, sua validade e necessidade se dá menos por critério literários e mais por condições extraliterárias. A partir de Guimarães Rosa, dessa maneira, a atribuição de regionalismo se tornou pejorativa.⁸⁶ Guimarães Rosa coincide com o momento de maior afirmação da ideologia da modernidade no país. Do pós-guerra à ditadura militar, o acento cosmopolita pareceu estar ao alcance das transformações sociais.

Como se nota, a discussão tem dupla dimensão: na referência aos projetos hegemônicos de país e na disputa pela legitimidade de definir região, seus limites e características. No segundo ponto, a renovação (e desconstrução) do regionalismo por Guimarães Rosa (cuja presença se nota pela diluição dos epígonos), implicou, em termos literários, numa desconsideração do regionalismo. De outro lado, porém, seria interessante reconsiderar a possibilidade da conceituação do regionalismo não a partir do que ele define (uma essência), mas de como ele se articula entre discurso particular e condição social objetiva. Performativo, o discurso regionalista só se objetiva em virtude da condição de objetivação socialmente constituída:

O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a região assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora. (BOURDIEU, 2009, p.116)

Nestes termos, o conceito de regionalismo passa a ser necessariamente relacional. Regional em relação a que experiência? Toma-se a história dos vencedores como centralidade. Como vimos acima, a matriz rural é a base material de nossa permanência no atraso, mas também o que há de mais avançado em implementação capitalista no país (justamente às custas daquele atraso obtido por exploração). A experiência burguesa brasileira, mesmo hoje na

⁸⁶ “Nesse plano, a descrição é claramente ideológica. A vida e as pessoas de certas regiões favorecidas são vistas como essencialmente gerais, ou talvez normais, ao passo que a vida e as pessoas de outras regiões específicas, por mais que sejam apresentadas de maneira interessante ou afetuosa, são... bem... regionais.” (WILLIAMS, 2014, p.301)

globalização, é a da burguesia do extrativismo, da burguesia da exploração agropastoril com fins de exportação. A modernidade, com os vestígios de rural embutidos, dizem também da própria modernização do campo. Segundo Milton Santos, no Brasil, o campo está hoje mais globalizado do que as cidades.

O exame do caso brasileiro quanto à modernização agrícola revela a grande vulnerabilidade das regiões agrícolas modernas em face da “modernização globalizadora”. Examinando o que significa na maior parte dos estados do Sul e do Sudeste e nos estados de Mato Grosso e de Mato Grosso do Sul, bem como em manchas isoladas de outros estados, verifica-se que o campo modernizado se tornou praticamente mais aberto à expansão das formas atuais do capitalismo que as cidades. Desse modo, enquanto o urbano surge, sob muitos aspectos e com diferentes matizes, como o lugar da resistência, as áreas agrícolas se transformam agora no lugar da vulnerabilidade. (SANTOS, 2010, p.92)

A autenticidade, nesse ponto (que não se restringe à globalização, como propomos), torna-se nada mais do que um jargão e uma legitimação extracampo. Tomemos como exemplo os casos do brasileiro Camara Cascudo e do alemão Martin Heidegger (esse, analisado a partir de ensaio de Paulo Eduardo Arantes). Leremos ali duas modulações da autenticidade, uma que se quer orgânica (a de Cascudo), outra que procede por analogia (em Heidegger). Se divergem na direção da autenticidade, convergem no uso legitimador que dela fazem.

É de 1937 o prefácio de Luis da Camara Cascudo para seu livro *Vaqueiros e cantadores*. Nele, o folclorista chancela no primeiro parágrafo, com seu próprio juramento telúrico, a justeza do trabalho. Após dizer que o material foi reunido nos últimos quinze anos, assegura:

Em parte alguma dos meus depoimentos de testemunha a imaginação supriu a existência do detalhe pitoresco. O material foi colhido diretamente na memória duma infância sertaneja, despreocupada e livre. Os livros, opúsculos, manuscritos, confidências, o que mais se passou posteriormente, vieram reforçar, retocando o “instantâneo” que meus olhos meninos haviam fixado outrora. É o que fielmente se continha em minh’alma. Dou fé. (CASCUDO, 1984, p.15)

O olhar de Cascudo, no prefácio, é de uma duplicidade que nos ajudará a ler a hibridez do narrador do rural. Primeiro, aponta para sua infância, nela relatando um tempo congelado, no qual ainda não se introduziram mudanças: “A culinária se mantinha fiel ao século XVIII.” (ibid, p.15) No segundo ponto,

cortando para o presente, contrapõe ao passado o movimento para o futuro: “A transformação é sensível e diária. As estradas de rodagem aproximaram o sertão do agreste. Anulando a distância, misturaram os ambientes.” (ibid, p.15) Dando conta de um apagamento da cultura regional, o que resta é o relato de documento pessoal e sob o jargão orgânico do folclorista.⁸⁷

Porém, a quem afetam as mudanças da modernidade desterritorializadora? Cascudo fala dos fazendeiros de algodão, que vão vender os fardos nas capitais e mandam os filhos para colégios distantes. Tudo parece perto, pelo automóvel, o cinema, os jornais: “Com a “alta” do algodão e do açúcar os ex-fazendeiros mandaram fazer residências nas cidades do litoral. Vão para interior no período das “safras”. (ibid, p.15) Como se percebe, Cascudo fala da elite e, para nosso interesse, sugere uma relação muito fecunda para o estudo do romance rural daquele período. O que se dá é que, se os fazendeiros (agora “ex-fazendeiros”) vão ao interior apenas nas “safras”, em homologia também os bacharéis frequentam as fazendas apenas nas férias. Não é apenas a cultura letrada que se separou do campo, mas o próprio patriarca e seu capital que migraram para a capital. Se se fala em “ex-fazendeiro”, pode-se pensar, por exemplo, em “ex-menino de engenho”, perspectiva de análise que não obscurece o presente com a pressão sufocante do passado. Como em Carlos de Melo, narrador de *Bangüê*, quem sofre o capitalismo são os da elite rural.

Camara Cascudo, todavia, ajustando para a nossa análise um pouco mais o retrato do retratista, deposita no pobre o resquício de ruralidade. Não se questiona da divisão social que faz com que a modernidade não chegue ao subalterno. Apenas aponta os guardiões do passado cultural regional: “Só as populações das aldeias, os “arruados” sertanejos, conservam a fidelidade aos seus poetas.” (ibid, p.16) O problema é que também a modernidade chega, de longe, ao sertão: “Raro também será um lugar sertanejo que não tenha sido sobrevoado por um avião.” (ibid, p.16)

⁸⁷ A “autenticidade” é estratégia nas lutas de identidade, como aponta Pierre Bourdieu: “As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à *origem* através do *lugar* de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos.” (BOURDIEU, 2009, 113)

O mesmo dilema da autenticidade, como veremos a seguir, manifestou-se contemporaneamente em outro intelectual (Heidegger), de um outro país também tardiamente vinculado ao processo industrial.⁸⁸ Paulo Eduardo Arantes narra que Hegel jamais cogitou permanecer na província, ao contrário de Heidegger (também convidado a ir para Berlim). Num artigo com o título “Por que permanecemos na província”, Heidegger se justificou com o recolhimento na natureza da floresta, na cabana e com a presença da tradição popular:

Vou visitar meu velho amigo, um camponês de 75 anos. Já está a par, pelos jornais, do chamado a Berlim. O que dirá? Introduz lentamente o olhar seguro de seus olhos claros no meu, mantém a boca rigidamente fechada, põe-me sobre o ombro sua fiel e circunspecta mão e move a cabeça de um modo quase imperceptível. Isto quer dizer, inexoravelmente: não! (HEIDEGGER apud ARANTES, 1996, p.347)

A construção textual aponta para o funcionamento analógico de duas recusas à superficialidade, a do filósofo análoga à do camponês. Analogia, no entanto, não despida de interesse objetivo. Dessa maneira, tomamos em Bourdieu a proposta de identificação dos interesses materiais e simbólicos do classificador (o filósofo que faz a analogia em nome de uma opção política e “econômica”) em vista do quadro geral de classificações. Principalmente as classificações objetivas do autêntico devem ser consideradas em sua condição de representações mentais objetivamente fundadas. É preciso, pois, incluir no estudo do real a representação do real, a luta das representações,

no sentido de imagens mentais e também de manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais (e até mesmo no sentido de delegações encarregadas de organizar as representações como manifestações capazes de modificar as representações mentais). (BOURDIEU, 2009, p.113)

Deve-se notar, no trecho de Heidegger citado anteriormente, um elemento inusitado: ao enfatizar a sobriedade rústica, o peso da natureza, o valor do silêncio etc., a presença de um “pelos jornais” acaba por introduzir um ruído no quadro harmônico de bucolismo. A contradição desse enxerto é a contradição

⁸⁸ A Alemanha, lembre-se, sob um “capitalismo administrativamente controlado” (o termo é de Adorno) tornara-se pela primeira vez “contemporânea” da Europa ocidental. Para Adorno, referido no texto de Arantes, o ressentimento alemão se traveste do jargão da autenticidade: província e Alemanha são uma coisa só.

da situação entre Heidegger e o camponês idoso. Heidegger, para bem da verossimilhança, introduz um ser estranho em cena: há um camponês idoso, mas um camponês idoso que acompanha nomeações universitárias pelo(s) jornal(is): enfatizemos o plural que acentua mais ainda a modernidade desse homem natural. Pouco importa se o camponês leu ou não jornais, importa-nos apontar aqui a inserção desses jornais numa cena de intimidade rústica, verdadeira tomada de posição do intelectual moderno, a partir de uma construção ficcional com índice de realismo moderno, para paradoxalmente defender um ponto de vista da revelação do autêntico no tradicional-natural: o provinciano, o pré-moderno, a ruralidade.

Adorno discute essa aproximação ao rural de Heidegger (presente também em outras circunstâncias e textos) a partir da retórica, particularmente destacando o que há de posição “quando afeta intimidade com o *ethos* camponês, um momento, aliás, em que o capitalismo industrial na Alemanha, embora tardiamente, alcançava seu fastígio. Numa palavra, e atalhando: transfiguração do provincianismo (estigma da “miséria alemã”) e idealização do “atraso” histórico confluem nesse idílio metafísico-pastoral.” (ARANTES, 1996, p.348) Arantes destaca que não apenas a direita seduziu-se pelo atraso, ou “pelo obscuro apelo do autoctonismo” (ibid, p.348); também a esquerda, como em Ernst Bloch:

Não é de ontem, por certo, que as classes cultivadas pouco à vontade na inóspita civilização capitalista não só se entregam complacentemente ao contraponto nem sempre isento de demagogia entre a cidade e a serra, como alardeiam um gosto equívoco pelo arcaico, devidamente estilizado – que se pense, por exemplo, no ideário pré-rafaelita dos intelectuais vitorianos. (ibid, p.348)

Trata-se, em Bloch, da busca das forças do êxtase camponês (antes veiculados em nome próprio pelas vanguardas estetizantes), de sua “não-contemporaneidade”, para a Revolução. Se esses impulsos estavam sequestrados pela direita, cabia, portanto, “imaginar uma sorte de empatia relativa com esses “resíduos ideológicos e econômicos de épocas mais antigas”, via de regra desprezados pela política de esquerda...” (ibid, p.348) Trata-se, em Bloch (nessa discussão de 1934, contemporânea, pois, aos romances aqui analisados), de uma tarefa política: os camponeses não estavam com a direita apenas pela crise agrária, mas também por identidade de valores não-

contemporâneos. Bloch, ao contrário de Heidegger porém, não idealiza o camponês, vendo embotamento e silêncio onde Heidegger via a “morada do Ser”.

Adorno, segundo Arantes, não teve dúvida: enquadrrou a posição de Heidegger no plano do *kitsch*, um *kitsch* pequeno-burguês, um clichê surrado “das novelas de *terroir*” (ibid, p.349) Sendo assim, o elogio do simples (num contexto industrial) tem algo de elevação do barato sob o gosto da elite. De resto, a paisagem campestre é um lugar pacificado no desejo de Heidegger,

porém à mercê dos efeitos ideológicos mais notáveis de um arranjo singular de sociedade rural e capitalismo avançado – a começar pelo contraste referido acima entre o objeto feito à mão e o produto industrializado, cujo confronto estilizado está na origem desse ideário do artesanato espiritual. Noutras palavras, o “jargão da autenticidade” vem arrematar a evolução de conjunto da ideologia alemã, tomada em sua acepção mais ampla de representação e formalização conceitual das vantagens e desvantagens da transição tardia para o capitalismo. Neste sentido, nos idos de trinta, o provincianismo militante da ontologia fundamental oferecia uma imagem compensatória, elevada e etérea do “país clássico da não-contemporaneidade”, como designava Bloch a Alemanha, incapaz de dar forma homogênea e unívoca à razão capitalista, ao contrário da Inglaterra e da França, em que a Revolução Burguesa vingara à sua hora e vez. (ibid, p.349)

Para Heidegger, só o camponês tem acesso ao essencial de todas as coisas, na sua “autêntica” solidão. Arantes puxa a relação para a *Gemeinschaft* (comunidade, na clássica divisão sociológica de *Tönnies*, entre comunidade e sociedade), ou seja, a pretensão de uma continuidade indivisível, preferencialmente agrária, sob medida para se contrapor ao capitalismo através de uma “não-contemporaneidade”. O traço compensatório: se a vida do intelectual é sedentária e sem impregnação social, tal como a do camponês, o ideal é essa vida, alçada à condição de alta esfera. A “inamovibilidade” é elevada à virtude, sendo no entanto necessidade.

A “boca rigidamente fechada” do camponês não deixa de ecoar nos seres mudos de *Vidas Secas*... Está ali, para o intelectual, um antídoto identificatório contra a sociedade capitalista (que não o aceita, e que ele não aceita):

Ao lado dos hábitos sedentários de um autóctone bem enraizado, o mutismo figura entre as virtudes pré-socráticas do camponês da Floresta Negra. Não surpreende que o elogio do laconismo acompanhe a prolixa demasia terminológica da fala existencial. Segundo Adorno, o rancor do taciturno (que em parte é o do pequeno-burguês acanhado, que tem poucos conhecidos) é apresentado sob a forma de um aniquilador juízo metafísico-moral contra aquele que pode falar. (ARANTES, 1996, p.352)

O alvo é o intelectual, na sua fraseologia vazia, contraposta à “condição camponesa do filósofo”: assim vai se dar a reabilitação do trabalho manual na filosofia de Heidegger, buscando um espelhamento entre o artesanato pré-capitalista e a tensão espiritual máxima do filósofo (na escuta silenciosa do Ser). Aproximar-se do camponês, fazer o seu elogio, é também um modo de não se identificar enquanto intelectual, submetido ao capitalismo ou à sociedade (dada como doentia e superficial): vem a calhar o “travestimento camponês” (ibid, p.353)

Estamos nos anos 30, época do “Discurso do Reitorado” (1933), quando se especifica o intelectual fascista. Heidegger abraça duas teses do nacional-socialismo: “a exaltação do trabalho manual e a difamação dos intelectuais” (ibid, p.354) A valorização do trabalho, que seria algo além da necessidade do mundo capitalista: o operário não seria apenas explorado, mas também se realizaria no trabalho. Há uma espiritualização do trabalho (que por sua vez denigre o pretenso trabalho intelectual).

Arantes aponta que essa exaltação do Trabalhador, de que Heidegger não foi o pior vulgarizador, resultou (humor negro) nos próprios campos de trabalho forçado e nos campos de concentração. Em Heidegger, de tal modo, o filósofo não busca na burguesia ou na intelectualidade seus modelos, mas no camponês, no trabalhador, exaltado como autêntico (o que dá conta tanto do repúdio democrático como do repúdio capitalista). “Sem dúvida, formalização de um efeito do atraso histórico.” (ibid, p.356), a própria identidade alemã é reconstruída: este é mais um trabalhador e menos um burguês. A carência burguesa é tomada como virtude nacional, o que dá à solidão dos intelectuais (filósofos, de preferência) um caráter de envergadura espiritual.⁸⁹

⁸⁹ Ao mesmo tempo sob a ética aristocrática da coragem e da violência de romper com o senso comum e com a vida ordinária: a ascese obtida de modo existencialista e fenomenológico – outro nome para meritocracia.

3 O EFEITO DE RURAL

Visto que a imaginação já não é a qualidade mestra do romancista, o que, então, a substituiu? É preciso sempre uma qualidade mestra. Hoje, a qualidade mestra do romancista é o senso do real. E é a isso que eu gostaria de chegar. O senso do real é sentir a natureza e representá-la tal como ela é. (ZOLA, 1995)

A constelação de referências deste capítulo explicita o que dizíamos sobre a construção de um objeto de pesquisa a partir das variadas modulações simbólicas da ruralidade, quando se criam historicamente efeitos formais de rural. Abordaremos, na sequência (sem pretensão de completude, mas em busca da totalidade que articule os objetos à discussão do rural), um manual com preceitos técnicos e éticos para o agricultor brasileiro do século dezenove, com implicações para os narradores dos romances aqui analisados; um levantamento crítico do regionalismo sertanista dos contistas brasileiros da virada do século; uma discussão a partir da perspectiva do cinema brasileiro do final da década de 1920, de modo a iluminar, sob a arte menos aurática e mais industrial de todas, a visão do mundo rural naquele contexto; uma análise do prefácio de *A bagaceira*, para, a partir dela, estudar a representação da fome em *Cacau*; e, por fim, uma discussão sobre a nomeação rural, com recurso ao cancioneiro, aos glossários e à estatística.

As descontinuidades dizem da abrangência do problema, em especial a formalização estética das ideologias rurais, seja na literatura, seja na própria história das formas simbólicas num plano mais amplo e não circunscrito tão somente à literatura. De resto, para se entender a ruptura séria que o romance de 30 demarca em relação ao rural (como veremos no prefácio de *A bagaceira*) é preciso estabelecer o contexto dessa ruptura, em particular o cultivo folclorista e popular de um sertanismo ingênuo, melancólico e acrítico. Pouco afeitos, portanto, às necessidades da constituição de um discurso oficial, moderno, nacional e principalmente legítimo (daí o jargão da autenticidade) em relação ao rural e ao regional. Entender como o romance ocupa (e cria) um espaço cultural não se faz inteiramente recorrendo-se tão somente ao gênero.

Adentremos ao “efeito de rural”. A descrição, pelo critério modernista, denunciado por Jacques Rancière em “O efeito de realidade e a política da ficção” (2010), seria essencialmente a manifestação de uma falta estética, sendo

mais propriamente retórica. Rancière escreve contra o texto famoso de Roland Barthes, publicado em 1968, “O efeito de real”. Nesse, a descrição seria uma sobrevivência da farsa realista, seja para comprovação (documento extraliterário), seja para o brilho do orador travestido de escritor, na medida da descrição como arte decorativa do texto. Perceba-se que no caso do romance rural (e da formação do romance brasileiro, “de descoberta”, nos termos de Antonio Candido), a relação com o entorno não entra necessariamente apenas na cota do excesso (ou da falta), como apregoado por leituras como as de Flora Süssekind (1984; 1988), se é que entra, pois tal relação se impõe mesmo à formalização em termos de representação literária. O efeito de rural não é apenas retórica ou déficit, mas elemento constitutivo de uma forma social que deve ser remetida à estrutura de nossa especificidade. A invalidação da prosa realista é a invalidação da extensão democrática do discurso ficcional, como sugere Rancière, estabelecendo outra dimensão para a descrição, relacionada à expansão democrática do próprio gênero (em sua mercantilização):

O efeito de realidade é um efeito de igualdade. Mas a igualdade não significa somente a equivalência entre todos os objetos e sentimentos descritos pelo romancista. Não significa que todas as sensações são equivalentes, mas que qualquer sensação pode produzir em qualquer mulher pertencente às “classes mais baixas” uma aceleração vertiginosa, fazendo-a experienciar as profundezas da paixão. (...) A assim chamada “superficialidade” da descrição é a encenação dessa divisão interna. O novo enredo literário, o enredo dos tempos da democracia, separa a ação de si mesma. O insucesso do modelo estratégico caracteriza de uma vez a estrutura do romance realista e o comportamento de seus personagens. A ruína do paradigma aristocrático/representacional também implica a ruína de uma certa ideia de ficção, ou seja, certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer. (RANCIÈRE, 2010, p.79)

3.1 MANUAL DO PROPRIETÁRIO AGRÍCOLA

Na medida em que Sergipano se recusa a ser fazendeiro, em que Carlos de Melo não consegue ser fazendeiro e em que Paulo Honório tenha se tornado um fazendeiro, investiremos aqui a atenção num código de conduta para os fazendeiros brasileiros do século dezenove, em busca de certas permanências nas especificidades dos três protagonistas-narradores citados. Demos no

subtítulo a interpretação mais explícita possível desse *Manual do agricultor brasileiro*, de Carlos Augusto Taunay, publicado em 1839, livro que foi um sucesso, tendo sido apoiado pelo Estado nacional imperial. A proposta aqui é o de estabelecimento de homologias entre a ética do proprietário rural brasileiro e as orientações de conduta aí presentes que ajudaram a compor uma ideologia da ruralidade presente também nos romances rurais aqui analisados.

O livro de Taunay, bem como os de autores antilhanos do século XIX, diferencia-se da literatura agrônômica europeia do período, basicamente voltada para a proposição de técnicas inovadoras, por ter como indispensável a gestão dos escravos. Para Taunay, ainda que violação do direito natural, a escravidão era inevitável (além de institucionalmente vinculada ao Império em fase de legitimação). Taunay propõe dois motivos para a defesa da escravidão no Brasil. Primeiro, sua condição estrutural (tradicional) na economia e na condição política da jovem nação. Depois, num argumento diretamente moral, a escravidão era a condição ilustrada de resgate de uma condição ainda pior para os negros (tanto de antigos senhores quanto de uma condição inatamente inferior devido à raça). O autor defende a racionalização da escravidão, uniformizando padrões disciplinares, tese em dia com a mentalidade burguesa-paternalista da elite exportadora. Trata-se, nesse ponto, de verdadeira missão civilizadora, uma ação de forma sobre matéria informe. Ordem nacional e ordem nas fazendas escravistas compõem o binômio do manual.

Ainda que implicada na idealização romântica da natureza (na tese do Brasil como “terra em que se plantando tudo dá”), a abundância natural do país (além de sua posição geográfica, como destaca Taunay) objetivamente exige que se a explore dentro dos padrões burgueses de eliminação do desperdício (como no clássico estudo da ética burguesa proposto por Max Weber). Nossa equação colonial, no entanto, católica, propõe a modernização seletiva do rural (com escravos) como caminho mesmo para a industrialização. A riqueza da agricultura “naturalmente” conduziria ao “adiantamento da indústria fabril” (TAUNAY, 2001, p.34), meta futura e necessária ao nacional.

Temos em mãos um manual para administração da terra e dos escravos, condição necessária para a própria gestão nacional: “quem governar com notável grau de perfeição um engenho ou uma fazenda será capaz de governar o Estado” (ibid, p.35) A relação, porém, não se estabelece, uma vez que a

escravidão em si, adiantando o argumento famoso de nomes como Paulo Prado e Gilberto Freyre, apequena os próprios gestores: “o apoucamento que o jugo do despotismo produz na inteligência humana” (ibid, p.34) Os mesmos problemas de “matéria” que afligem a construção de romances no mundo rural são retratados pelos cronistas sociais, como Taunay ou Freyre, em termos de perda moral dos senhores em virtude da escravidão. Se perdem ficcionalmente, lamentando sua matéria, também os senhores perdem o tanto de “nobreza” que porventura tivessem.

Além disso, na visão de Taunay a própria “gerência” deve ser disciplinada (o penúltimo capítulo intitula-se “Cursos agronômicos em fazendas-modelos”), o que leva a uma crítica direta ao estrato da população livre não proprietária:

o seu exercício e direção são quase sempre abandonados à classe mais grosseira e incapaz, à dos peões, desertores e marujos, donde saem os feitores, os quais suprem a experiência, luzes e arte de mandar, por uma cega e supersticiosa rotina, e pela brutalidade. (ibid, p.35)

É possível lermos o *Manual do agricultor brasileiro*, como se pode perceber, como sendo igualmente uma espécie de *O príncipe* (de Maquiavel) adaptado à ruralidade escravista-exportadora do Brasil. Para nossos interesses, a questão seria de que modo tal ideologia de administração do rural (produção e trabalhadores – o povo, em suma), forjada de modo nacional durante o século dezenove, irá se relacionar com a concepção de ruralidade nos romances pesquisados.

Educado na cultura ilustrada dos antepassados franceses, Taunay maneja com cuidado o diálogo com os ruralistas estabelecidos no Brasil. Em diferentes momentos, a retórica pontua o caráter não-invasivo do manual. A discussão, podemos adiantar, se dá numa tensão entre a premência técnica e a tradição. Os limites para a discussão da instituição escravista são os da gestão legal. Uma das principais propostas do autor, dada já na Introdução:

A redação de um código para a escravatura, que uniformize o tratamento que se deve dar aos escravos, e combine o interesse dos senhores com o tolerável bem-estar dos pretos, pois que a religião, a humanidade e a utilidade pública e particular assim o exigem. (ibid, p.38)

Observe-se, porém, como o autor conclui seu livro quanto ao mesmo tema. Se de fato propõe toda uma regulação racional para a dominação dos escravos, como conciliá-la com o arbítrio que orienta a mesma estrutura? A volta ideológica é grande e coincidem o manual racional e o elogio do paternalismo patriarcal. Em primeiro plano, a própria forma paternalista patriarcal é dada como legítima para o próprio governo nacional.⁹⁰

A condição do senhor brasileiro é a mais difícil de todas, pois ele próprio precisa estar presente na inspeção dos escravos. Como nos romances aqui pesquisados: ao apresentarem o problema da matéria, concentram todas as fichas na interpretação ensaística de um narrador que é igualmente testemunha, juiz, intérprete, intelectual, fazendeiro e, não menos importante, igualmente “vítima” de uma matéria dada como ainda pouco propícia à representação realista. E se faltam trabalhadores técnicos para os fazendeiros, também os escritores se queixam de um isolamento social. Indicações de uma matéria difícil.

Como de novo se pode perceber, um dos problemas principais, para Taunay, está na ausência dos estratos médios de gerência (o problema dos homens livres), o que só seria possível em regimes de trabalho assalariado. A relação direta, não mediada por gerências técnicas assalariadas, se impõe cautelas ao fazendeiro, como o de ser senhor também no plano doméstico patriarcal, outorga-lhe o arbítrio (e a volubilidade) sobre os códigos niveladores defendidos na Introdução:

A respeito dos detalhes desta constituição ou código de regulamentos não podemos senão nos referir aos capítulos aonde tratamos com a maior candura e seriedade, e bastante minuciosamente, a questão da escravidão e do sistema a seguir com os escravos: bem entendido que cada dono pode e deve alterar e coordenar as regras gerais conforme as peculiaridades de sua posição. (ibid, p.303)

⁹⁰ “O chefe de qualquer estabelecimento agrícola em ponto grande, que preenche convenientemente as suas inumeráveis obrigações, está habilitado para servir os cargos mais importantes da República. Esta verdade, que muitos exemplos históricos e outros domésticos e recentes comprovam, fica ainda mais evidente quando se trata de um agricultor obrigado a governar escravos. Ele torna-se de fato legislador e magistrado, ou, para melhor dizer, soberano absoluto, e esta circunstância deve se considerar antes como desgraça do que como casualidade favorável.” (ibid, p.300)

Ideologia na introdução e realismo na conclusão? Para responder, uma breve discussão sobre o recheio dessa virada discursiva. O capítulo 1 reitera a precaução da introdução no trato com os ruralistas tradicionais: “não pretendemos instruí-los cabalmente, mas sim inspirar-lhes o desejo de se instruir” (ibid, p.42). O grande problema do agricultor brasileiro vem no final do capítulo, quando se diz que, à diferença do agricultor europeu, o local deve também ser “o bom chefe de um pequeno reinado” (ibid, p.48), de governo necessariamente despótico e pessoal.⁹¹ Sendo assim, o governo dos escravos é a tarefa inicial e principal do livro.

A escravidão, apesar de “violação do direito natural” (ibid, p.50), é inevitável, e lutar por seu fim seria lutar pelo fim nacional, nos diz Taunay. Igualmente, “podemos considerar o seu resgate das mãos dos primitivos donos, e a inferioridade da sua raça, como circunstâncias atenuantes...” (ibid, p.51) Pesaria nessa balança da inferioridade uma consideração típica do Jeca Tatu de Monteiro Lobato: “vejam-no na sua pátria, e entre nós quando liberto. Ele apenas emprega algumas horas cada semana para procurar o sustento, e não raras vezes prefere o jejum ao trabalho.” (ibid, p.55)

A ideologia, no entanto, casa-se perfeitamente com a justificativa técnica para a sugestão de padronização oficial do tratamento dos escravos. Como explicamos anteriormente, na Introdução ao *Manual do agricultor brasileiro*, escrita pelo organizador do livro, Rafael de Bivar Marquese, comenta-se que a diferença entre o manual brasileiro (e livros antilhanos semelhantes) e os livros europeus sobre agricultura do século dezenove era a necessidade local da discussão sobre a gestão da escravidão. Os livros europeus estariam voltados primordialmente para aspectos técnicos. Ao discutir a escravidão, entretanto, o interesse proprietário é exatamente o mesmo no livro de Taunay: o do aprimoramento da produtividade e o crescimento do lucro.

A discussão sobre técnica, dessa forma, é uma discussão sobre escravidão. A escravidão é a técnica. De outro lado, a própria condição de escravidão é comparada ao trabalho livre, naturalmente sob o ponto de vista

⁹¹ Sem forçar a homologia antecipadamente, mas veremos na sequência da análise várias modulações de forma literária despótica e pessoal.

proprietário. Se tomarmos em Jorge Amado a perspectiva estabelecida quanto à representação dos trabalhadores do eito, veremos que em muito se aproxima (ainda que por seu reverso socialista) do que se segue:

Os negros pois nas colônias europeias, e no Império do Brasil, não são verdadeiramente escravos, sim proletários, cujo trabalho vitalício se acha pago, em parte pela quantia que se deu na ocasião da compra, em parte pelo fornecimento das precisões dos escravos e sua educação religiosa. (ibid, p.57)

A racionalização é sempre um movimento de cima para baixo. Como a língua, no caso de *A bagaceira*, quer ser agente civilizatório, aqui é a disciplina dos corpos que se faz necessária. Dessa maneira, “um negro não deveria receber por dia menos de um décimo da quarta do alqueire raso de farinha de mandioca, meia libra de carne fresca ou quatro onças de carne salgada ou peixe, e duas onças de arroz ou de feijão” (ibid, p.60) Naturalmente, é preciso garantir pelo mando o contrato social, o que mostra a interpenetração de violência e racionalização como inerentes historicamente à difícil constituição capitalista do país.⁹² A disciplina dos corpos se dá por uma representação coletiva e solene da penalização, numa perversa combinação de racionalização e violência:

esta vigilância seria ilusória sem os castigos, os quais devem ser determinados com moderação, aplicados com razão, proporcionados à qualidade da culpa e conduta do delinquente, e executados à vista de toda a escravatura, com a maior solenidade, servindo assim o castigo de um para ensinar e intimidar os mais. (ibid, p.67)

Verifica-se que a solenidade é convocada tanto nos castigos quanto na religião:

A religião católica romana, como se ensina e pratica em Portugal e no Brasil, conforma-se muito pelo lado da indulgência com os preceitos do Evangelho, e sua tendência para a superstição a torna ainda mais apropriada ao gênio dos pretos, crédulos e supersticiosos por natureza. Os sublimes dogmas e considerações transcendentais da metafísica estão pouco ao alcance da sua inteligência, mas a pompa, as imagens, as orações, os escapulários, as glórias do paraíso, as chamas do inferno cativam a sua imaginação. Das dez horas até a hora de jantar, a missa com toda a pompa possível. Esta pompa não carece de grandes gastos. Os ornamentos da capela e do altar, em muitas flores e folhagens é quanto basta. O cantochoão poderá ser executado pela

⁹² No arranjo peculiar do contrato social proposto, usa-se John Locke para se pensar o lugar do proprietário e Thomas Hobbes (no sentido da autoridade absoluta) para o lugar do trabalhador.

escravatura. Depois do jantar, a música africana, as danças patricias, e alguns jogos de luta, etc., bastam para divertir esta gente simples até as horas do descanso, que deverá ser precedido de uma oração e ladainha solene. (ibid, p.73)

A “especificidade” da ruralidade brasileira (e que, como veremos nos romancistas, é também um problema da representação de uma matéria sobre a qual se naturalizou uma ideologia) consiste justamente na necessidade de se fazer tudo pelas próprias mãos. O fazendeiro precisa ser de tudo um pouco e, pior, precisa de estar nas costas dos trabalhadores todo o tempo. Em analogia, pensemos nos narradores que em si tudo concentram, da exposição da subjetividade à representação dos painéis coletivos, da redação do romance (nem Paulo Honório nem Carlos de Melo aceitam as “sugestões” do entorno) à interpretação ficcional e social do país. Qual a função dessa concentração (pois sua origem vimos na ética do proprietário rural exposta no *Manual do agricultor brasileiro*)? Ela vem encobrir uma distância de posições sociais, distância que decorre, para além das condições concretas da existência, de uma ideologia que conforma a matéria popular em termos informes e bárbaros. Os pormenores documentais que impedem com que *Cacau* transforme cenas coletivas em motores da ação decorrem, em linhas mais profundas, das mesmas necessidades encontradas pelo autor do *Manual*. O problema com que lidam os romancistas e o proprietário agrícola não é o de paisagem (ou de produtividade da terra), mas o de material humano, o que, nessa concepção, apenas engrandece (pela dificuldade) o trabalho de patrões e autores de romance (numa espécie de ascese do civilizado).⁹³

O capítulo, no seu modo direto de abordar o horror, é muito rico em sugestões analíticas. Articula-se uma ética do senhor de escravos que em pouco destoa da ética capitalista estudada por Max Weber.⁹⁴ De fato, as lógicas da

⁹³ “Entramos em grandes pormenores sobre o modo de dirigir a escravatura, porque consideramos este assento como o mais importante da nossa tarefa. Na Europa, os terrenos e meios de os tornar mais férteis merecem a particular atenção dos proprietários. Os jornaleiros acham-se em demasia, e de um dia para outro se podem trocar por outros sem desembolso nem perda. Aqui os terrenos pedem pouca atenção, e o modo de os tratar e plantar é quase uniforme; mas os trabalhadores carecem de todo o cuidado e estudo da parte dos seus senhores, (...) sem jamais perder de vista a máxima fundamental de que qualquer escravatura, e com especialidade a preta, não pode ser aplicada a um trabalho eficaz e produtivo sem coação e rigor, sendo somente possível conciliar o interesse do dono e o bom tratamento do escravo por uma vigilância de todos os momentos, e uma imutável regularidade de disciplina.” (ibid, p.82)

⁹⁴ Cf. WEBER, *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1987)

contenção, da poupança, do reinvestimento, estão todas no *Manual*. Equipara-se, para início de conversa, o escravo à máquina. Dele se exige regularidade e disciplina; em outros termos, racionalização. O que difere é justamente a matéria sobre a qual se opera, no caso brasileiro, o ser humano escravizado, moralmente qualificado e sobre o qual se exerce na forma simbólica. Daí a discussão sobre a pompa, no castigo e na doutrinação, como modos melhores de atuação sobre a “máquina”. Daí também a concepção de trabalhadores como matéria informe e ociosa, a ser corrigida por formas ilustradas.

De outro lado, na ética do fazendeiro também se compreende uma seriedade (como a requerida pelo romance de 30), entendida aqui também como a injunção profissional de que se queixava o narrador Paulo Honório; é a da economia regular:

Persuadam-se bem os agricultores que a economia e a regularidade são as duas virtudes mais necessárias na sua profissão (...) e que com o seu auxílio tem havido roceiros que, principiando com a sua enxada por único capital, viram crescer o número dos seus escravos em proporção geométrica e fundaram casas riquíssimas. (ibid, p.85)

Se Paulo Honório como escritor é um dado difícil de se aceitar (por aí aconteceram muitas das críticas ao romance, contrastando o tipo bruto e a escrita “refinada”), igualmente o é o fato de alguém que tenha obtido ascensão social a partir da “enxada”. Se todas as explicações convergem para a necessidade de capital (para a fazenda e os escravos), o salto social operado por Paulo Honório deveria ser pelo menos tão inverossímil quanto sua relação com a escrita do romance. Relação, inclusive, que é justificada aqui e ali pelo próprio narrador, alegando conhecimentos básicos de lavoura e economia. O mesmo, lembremos, não é feito com relação à ascensão social, posta exclusivamente na conta da obstinação. Logo, alega-se capital simbólico (como a leitura de manuais técnicos importados de agricultura), mas a ascensão social é justificada apenas pela força de vontade individual.

No *Manual* não existe diferença entre a pregação sobre o tratamento dos escravos e a prédica sobre a edificação, por exemplo. Estamos diante de versão local daquilo que Max Weber leu em Benjamin Franklin: a ética da clareza, da previsibilidade, obtida pela poupança e pelo reinvestimento, onde, naturalmente,

o tempo é o elemento a ser dominado. O tempo burguês de Franklin (“tempo é dinheiro”) é muito próximo do de Taunay:

O cascalho e areia dos rios servirá para consolidar o terreno, e todas as semanas se deverão dedicar algumas horas aos reparos dos estragos que se tiverem sofrido, e a dar nova firmeza aos terreiros e pavimentos. O tempo que se gastar nestes arranjos será mil vezes recompensado pela facilidade dos trabalhos, conservação dos edifícios e utensílios, e boa saúde dos pretos e mesmo da família. Tendo feito da economia e regularidade as bases fundamentais de toda a operação da agricultura... (2001, p.89)

O proprietário de terras no Brasil é diferente por não existir “arte” ou “governo”: deve arcar com todos os investimentos, deve acompanhar de perto o trabalhador (escravo), deve ser autossuficiente em todos os sentidos, mesmo naqueles que ultrapassam seus limites, pois deve construir estradas (o que logo cuida de fazer Paulo Honório). Também o escritor, distante do público e falando inter pares, toma para si uma espécie de autoedição, dada a fraqueza institucional reinante no discurso ideológico dos intelectuais. As dificuldades estruturais não são as do trabalho, pois com força se coage o trabalhador escravo. O problema é institucional. Taunay não se cansa de enfatizar o descaso técnico do país: “Como no Brasil a construção de canais é arte que ainda está na infância...” (ibid, p.96), “A arte de fazer estradas como que é desconhecida no Brasil.” (ibid, p.92), “(...) carrinhos de mão, cujo uso quase desconhecido no Brasil...” (ibid, p.97)

O protótipo literário de tal proprietário rural poderia ser Robinson Crusoe,⁹⁵ exatamente aquele que constrói seu mundo e nele legisla. É o que faz o fazendeiro: ele “faz”⁹⁶ Veja-se a seguinte observação de Taunay, encarecendo todo o tempo o trabalho do proprietário, em particular o senhor de engenho:

⁹⁵ Tal perspectiva serve-nos, para além de uma análise dos romances desta tese, mesmo para um novo entendimento do próprio clássico inglês de Defoe, *Robinson Crusoe*. Antes da construção do seu mundo insular, o personagem Crusoe tivera uma experiência especulativa na agricultura brasileira. Considerando que qualquer atividade agrícola de exportação fosse em quase tudo semelhante ao engenho de açúcar, vejamos antes o que diz Taunay sobre tal administração: “Hoje acham-se dois homens no administrador de um engenho; o lavrador que fornece as canas à máquina, e o fabricante de açúcar que tira delas o produto conhecido pelo nome de açúcar (*Saccharum*).” (TAUNAY, 2001,p.106) O proprietário de terras é também o burguês, como se vê, executando a modificação da natureza e a modificação do produto da modificação da natureza, duplicando o coeficiente “trabalho” (como definido na acepção de John Locke).

⁹⁶ Como explica o protagonista do documentário *Theodorico, o imperador do sertão*, dizendo que, após comprar a fazenda fez açude, fez escola, fez estábulo, fez isso e aquilo: “E é só essa

Pelo que precede, podemos concluir que o chefe de um estabelecimento de agricultura no Brasil carecia de ser homem quase universal. Legislador e magistrado com a escravatura, arquiteto para edificar as casas, engenheiro e maquinista para os diferentes serviços que pertencem às mesmas artes, naturalista para conhecer os vegetais... Não pode haver no mundo estabelecimento rural que exija igual reunião de fundos e artes diferentes... (ibid, p.105)

Existe, no entanto, um desnível de origem. Para não perderem em desgaste demasiado as fábricas, devem os proprietários

melhorar o método que seguem, particularmente o da cultura, por haver de um lado mais facilidade, e de outro maior urgência, pois que a parte fabril dos engenhos não é tão defeituosa como a parte agrícola, por terem já feito os fazendeiros grandes inovações naquela parte, como sejam a adoção dos ternos de cobre, os fogões de corrente de ar etc. (ibid, p.107)

Denominamos de original a tal desvio, pois a rigor ele é estrutural à ocupação fundiária brasileira. Como se pensou a partir de autores como Manoel Bomfim, Caio Prado Jr. e outros, na agricultura monocultora brasileira, baseada no latifúndio e na instituição escravista, à cargo de indivíduos “com cabedal”, voltada para a exportação de *produtos in natura* ou modificados (como o açúcar), o aspecto capitalista dessa ocupação econômica é justamente aquele voltado para o Atlântico, como entidade articulada de modo relativamente precarizado ao sistema econômico mundial. O aspecto capitalista, isto é, a modernidade em forma de modernização tecnológica (modernidade que se não alcança sequer a dimensão do trabalho, que diremos da reforma agrária) é o enfatizado. A queixa recorrente repousa na falta de técnicos especializados (seja no arado ou no caro vapor das indústrias de açúcar). Percebe-se que a ausência lamentada é a de técnicos de produção, não os de instrução ou mesmo de administração de trabalhadores.

Os termos oitocentistas de Taunay são, involuntariamente, os mesmos da recente constatação crítica de Milton Santos (2010), ao definir o campo brasileiro como o ponto mais avançado da globalização entre nós. As cidades comportariam maior resistência e complexidade, bem como maior autonomia. As

palavra que me aplica: Fiz, fiz, fiz, fiz”. A sugestão aqui é de que a ética do agricultor se mantém no protagonista de um século e meio depois: “Acorda cedo, anda ligeiro e conversar pouco para não perder tempo.” O documentário, dirigido por Eduardo Coutinho, foi exibido pela Rede Globo de Televisão, em 1978. O protagonista foi representado como o último dos antigos coronéis nordestinos.

cidades, nesse raciocínio, nos expressariam talvez melhor que o próprio campo, de espaço compartimentado e articulado diretamente ao capital estrangeiro (para não mencionarmos outras dimensões alheias ao urbano, como a mineração). No nosso limite, a discussão da identidade ruralizada é um problema que começa a ser empregado como “máscara”, podemos aqui propor, justamente na década do romance regionalista e do primeiro grande impulso industrial do país. Nesse sentido, o estudo da orientação de “conduta” literária (a representação) com base (ou não) nessas orientações ideológicas do manual é uma discussão que se fará com recurso aos próprios romances.

3.2 O RURAL DOS SERTANISTAS

A conhecida tese de Alceu Amoroso Lima (em *Estudos Literários*, de 1966) dispunha a literatura nacional em obras sertanistas e urbanistas. Para Dante Moreira Leite, “a literatura urbana tende a apresentar o homem contemporâneo, ‘civilizado’; a literatura regionalista, a apresentar o homem ‘primitivo’, histórica ou socialmente deslocado com relação à cidade.” (LEITE, 2007, p.266) A cidade é o parâmetro: a literatura regionalista se faz amparada numa ‘diferença’ em relação à urbana. Por outro lado, a própria composição de nossa colonização pré-republicana, esparsa e espaçada, levou à eleição de tipos e ambientes regionais em contraposição a um tipo primitivo modelar que se contrapusesse ao mundo urbano. O indígena seria tal contraposição no contexto de institucionalização da identidade nacional do século dezenove, o que sugeria que o regionalismo só pudesse ter vigência após a estabilização do nacional (ou sob sua revolução, como em 1930). Como sugere Dante Moreira Leite:

Por isso, talvez não fosse absurdo sugerir que, entre outras razões, a escolha do índio como arquétipo ou modelo do brasileiro decorria da impossibilidade de encontrar um brasileiro geral, equivalente para todas as regiões. Em outras palavras, o regionalismo seria, em última análise, um movimento contrário ao nacionalismo, pois tenderia a salientar diferenças, e não semelhanças, entre os brasileiros de várias regiões. (ibid, p.267)

A hegemonia da República Velha e a entrada frenética na modernidade urbana das grandes capitais afrouxaram as possibilidades para uma eclosão mais investigativa do regionalismo, em nome da ausência de ameaças ao projeto

nacional. Como se sabe, as obras de estreia de alguns autores brasileiros sintetizam o que se chamou de conto regionalista: *Pelo Sertão* (1898), de Afonso Arinos, *Tropas e Boiadas* (1917), de Hugo Carvalho Ramos e *Os Caboclos* (1920), de Valdomiro Silveira. A lista é convencional e poderia incluir outros autores, como o Coelho Netto de *Sertão* (1896), o Simões Lopes Neto dos *Contos Gauchescos* (1912), ou o Monteiro Lobato de *Urupês* (1918), entre outros. A procedência regional é variada, abrangendo de Minas Gerais e Goiás a São Paulo e Rio Grande do Sul, e foi a ênfase na ficcionalização dos referentes locais, de cunho rural, o que usualmente serviu de orientação à conformação desses autores num mesmo rótulo e programa. Deve-se levar em conta, também, que na sistematização daquele rótulo observou-se sempre a diferença em relação ao contexto de cosmopolitismo e “parisismo” que tomava a literatura brasileira de então, descontadas as exceções intelectuais em nomes como Machado de Assis, Euclides da Cunha e Lima Barreto. No entanto, embora tivessem recepção crítica positiva quando da publicação, a maioria dos contistas citados não sobreviveu ao tempo.

Não é nossa intenção aqui fazer recuperação estética daqueles contistas, embora tal caminho fosse possível. Entendemos, por outra via, que a possibilidade de avaliação estética decorre justamente de uma correta compreensão analítica do sentido sócio histórico dos contos. Os contos não são meras expressões de temáticas externas, e sua análise deve conseguir configurar a irredutibilidade da configuração literária, em seus domínios propriamente estéticos. Não se intenta aqui uma análise de estrita imanência: o texto ficcional sempre configura, mesmo que obliquamente, uma resposta estética ao real e ao imaginário. A forma, como a entendemos, não pode ser observada como estrutura autônoma. Sua razão de ser é a internalização sensível do externo. A textualização do contexto, porém, não pode ser lida de modo especular: é preciso ler a visualização como um deslizamento discursivo em relação ao documento geográfico regional. O ruralismo ali presente é o estabelecimento literário de uma interpretação representativa da realidade e do imaginário. É importante entender como a voz narrativa e a estrutura dos contos se orientam em relação à representação realista, inclusive quanto ao aproveitamento das soluções literárias engendradas pelos autores do século

XIX, isto é, quanto aos mecanismos de construção de um narrador mais encaixado à matéria.

Inicialmente, gostaríamos de considerar duas hipóteses sedimentadas na crítica literária quanto aos contistas regionalistas. A primeira hipótese poderia ser chamada de um *fastidioso populismo* na voz narrativa daqueles autores. É a crítica de Antonio Candido, e seu julgamento leva em conta a orientação ideológica dos autores. As ideias de Candido sobre o problema podem ser lidas em “Literatura e cultura: de 1900 a 1945”, presente no livro *Literatura e Sociedade*. Estamos no ambiente do “regionalismo pitoresco”, onde a supervalorização dos aspectos regionais era uma compensação literária para o atraso. Há uma espécie de ‘montagem’ entre uma realidade descrita e os conflitos humanos dos textos, pois ali o escritor se encontra essencialmente separado do mundo que descreve.

Para Candido, houve naqueles escritores um ponto-de-vista condescendente e jocoso sobre o homem rural, fruto de ideias-feitas ideológica e esteticamente perigosas. O crítico considera a perspectiva cosmopolita dos escritores como a causa daquela deformação na representação ficcional, orientada para o pitoresco. Na continuidade de tal análise, encontram-se as ideias de Lúcia Miguel Pereira, em *Prosa de Ficção: de 1870 a 1920*. O argumento de Pereira prossegue o de Candido e enfatiza tanto uma supervalorização do regional em detrimento do humano (a perspectiva da crítica é a da literatura de orientação psicológica) quanto um posicionamento turístico em relação à representação. Embora valorize a aproximação à realidade brasileira como uma etapa necessária na sistematização da narrativa nacional, Pereira ressalta a abordagem pitoresca dos escritores educados “à europeia”. A postura de “turista” traria uma disjunção em que a simpatia por léxico e valores regionais não coadunaria com os ranços de classe dos autores, literariamente manifestos no distanciamento analítico e na presença ornamental destoante da simplicidade da matéria. A esse respeito, ela comenta a descrição em Afonso Arinos, afirmando que a descrição ali é uma presença excessiva do narrador culto, além de ser fator intrinsecamente perturbador da narrativa, sendo tanto uma solução (pelo exotismo encantador) quanto uma perturbação do ficcional: “(...) comprometendo a unidade da narrativa, o autor intervém a miúdo, com

explicações ou descrições cujo capricho literário destoa do tema.” (PEREIRA, 1973, p.192)

A hipótese segunda vai por outro caminho, mais otimista quanto à contribuição literária daqueles contistas. Poderíamos chamá-la de ‘iniciação à objetividade’. Por exemplo, em Alfredo Bosi, cujas teorias a respeito podem ser lidas tanto em *O pré-modernismo* quanto em *História Concisa da Literatura Brasileira*. Nestes livros, também feita a ressalva a Lopes Neto, enfatiza-se a pesquisa etnológica do rural dentro de uma concepção mimética de prosa. A valoração, portanto, pode ser invertida. Bosi contrapõe tal posicionamento ao cosmopolitismo *belle époque* então vigente. Pode-se dizer que ele inverte as hipóteses de Candido e Pereira quanto ao distanciamento dos contistas em relação à matéria de representação, relativizando-o e colocando a experiência da prosa de início do século XX como antecessora dos interesses futuros (em particular na prosa ficcional dos anos trinta) pelos dados ásperos e afanosos da realidade brasileira. Tal hipótese foi seguida, por exemplo, por Luciana Stegagno-Picchio, particularmente em *História da Literatura Brasileira* (2004). Para ela, as opções narrativas dos contistas regionalistas são elogiáveis, uma vez que, neles haveria uma superação do naturalismo de denúncia pela ênfase na escritura (mesmo que alguns ainda se coloquem num posicionamento superior, corrigindo a sintaxe oral do registro, como em Arinos):

No desejo de reproduzir cada vez mais fielmente a realidade que o solicita, o escritor coloca-se à parte, substitui a voz neutra e imparcial de narrador na terceira pessoa pelos monólogos e diálogos das suas personagens. Nasce a literatura “oral” na primeira pessoa, na qual quem escreve assume a função de registrador atento mas não participante de um discurso captado e proposto ao leitor na sua imediata realidade lingüística (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 382)

Nesta hipótese, mesmo quando se critica um autor como simplista (é o caso de Valdomiro Silveira, na observação de Stegagno-Picchio, que lhe imputa um excesso de modismos regionalistas), conquistas são ali observadas: “Mas existe ironia, ternura, gosto da ceninha costumbrista, curiosidade etnográfica; e há também, se quisermos, o ‘documento’ lingüístico. O que, dentro de uma história do conto brasileiro, não é pouco.” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p.386)

As duas hipóteses nos interessam e não as consideramos excludentes, desde que relativizadas. Antonio Candido está correto ao denunciar certa

consciência amena do atraso orientada pela vocação cosmopolita de nossa inserção fraturada na literatura ocidental. Para Renato Ortiz, a relação de identificação entre o popular e o nacional é operada a partir da especificidade do atraso. O popular é resgatado como evidência da disjunção entre centro e periferia: “a cultura popular é parte da construção do Estado-nação, ela é o elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciam” (ORTIZ, 1992, p.67) Talvez falar em postura turística, como postula Miguel Pereira, seja uma concepção que de fato antepõe posicionamentos valorativos a análises mais compreensivas da especificidade de nosso sistema literário e do papel que a narrativa rural nela ocupa. Tal constatação quanto ao posicionamento crítico de Pereira diante das narrativas rurais foi feita por Gil, em “A Crítica e o Romance Rural” (2008-a).

O europeísmo talvez seja evidente em alguns autores onde o registro do típico entra na conta do preciosismo (tal como os floreios *art nouveau*), mas não é a substância dos contistas aqui referidos (mesmo em Carvalho Ramos tal opção é contrabalançada por um olhar mais ou menos no mesmo nível de sua matéria). Por outro lado, é inegável que tanto o esforço de conhecimento da realidade e sua transposição literária quanto a própria formalização estética numa combinação de registro e objetividade, tal qual evidenciada por Stegagno-Picchio, constituem-se em elementos essenciais para a posterior evolução da literatura brasileira, particularmente naquela direcionada à representação ficcional da matéria rural. Se o retrato moral se encontra muitas vezes envelhecido (e mesmo ideologicamente ingênuo), a operação narrativa não deve ser descartada por pruridos não naturalistas.

Os contos seguem a orientação moderna da literatura, tal como evidenciada por Auerbach, no seu *Mimesis* (1976). Para o autor, a tomada de personagens quaisquer da vida cotidiana condicionados historicamente e tratados nas narrativas de modo sério e problemático, caracteriza a literatura moderna, pelo menos desde Stendhal e Balzac. Para Luiz Gonzaga Marchezan, em “Literatura e Regionalismo”, referindo-se especialmente a Arinos e Carvalho Ramos (pensamos que o mesmo se dá com Valdomiro Silveira), os narradores nos contistas aqui citados “(...) têm uma visão prosaica, individual do mundo, do cotidiano (dos pequenos assuntos do cotidiano), longe de uma perspectiva

solene do foco narrativo presente nos “casos” de seus antecessores.” (MARCHEZAN, 1999, p.89)

Seria preciso, desse modo, refazer a perspectiva de que tais autores fizeram literatura de turista, mesmo porque falarmos em turismo implica na aceitação de um gozo não empático, distante do rebaixamento sério intentado: a interpretação que se pode ler na maioria dos contos dos sertanistas aponta mais para uma perspectiva etnológica ou folclorista (e aqui não vai nenhuma concepção pejorativa). A própria formalização de um narrador oral assemelha-se muito ao papel do informante antropológico. O folclorista do início do século XX é aquele que captura os fragmentos de uma realidade, optando sempre por uma escala reduzida dos fenômenos. Pensamos ser muito similar à operação narrativa dos sertanistas, pois também os contos se destinam a um flagrante reduzido, na sua própria brevidade estrutural. É um trabalho explícito sobre a descontinuidade, registrando fragmentos da tradição, e não tentando dar dela uma visada sistêmica. Seguimos de perto aqui as observações de Renato Ortiz em *Românticos e Folcloristas*. Relativizamos, porém, sua perspectiva de que a atividade folclorista se faça exclusivamente “do alto”, pois na maioria dos contos há sempre (mesmo em Arinos, mais distanciado de seu objeto) tentativas de horizontalizar os pontos de vista, ressaltando a intersubjetividade inerente ao contexto regional. Concordamos, no entanto, com sua crítica materialista à ausência da discussão sobre o presente: “À medida que se procura documentar a morte de uma realidade, fecha-se o horizonte para se pensar como outras manifestações populares são recriadas.” (ORTIZ, 1992, p.65)

Pensemos, por ora, algumas condições para a efetivação dessas perspectivas ditas ingênuas, em relação às quais os romancistas de trinta vão se contrapor. Sobre o período do paradigma folclorista (ou sertanista), destaca Antonio Candido:

Na fase regionalista, sertaneja, o caboclo era considerado sobretudo como um *motivo*, um objeto pitoresco. Mesmo em escritores tão compreensivos como Afonso Arinos. Entre ele, caboclo, e os interessados, ia a distância que vai do empregado ao patrão bondoso e interessado pela sua vida. A força do romance moderno foi ter entrevisto na massa, não *assunto*, mas realidade criadora. (CANDIDO, 2004, p.43)

A continuidade entre o folclorismo e o regionalismo se dá no plano da escala. Estudos em escala local, valorizando as particularidades regionais, acabam por fazer emergir o popular como objeto de estudo:

O folclorista tem consciência de que opera à margem da História oficial. Seu mundo contrapõe-se a qualquer tendência globalizadora; fiel à sua origem romântica, antagônica à universalidade iluminista, ele introduz uma escala reduzida de apreensão dos fenômenos sociais. (ORTIZ, 1992, p.49)

O grande problema, no entanto, é o de se demarcar em quanto o folclorismo diverge do regionalismo dos anos 30 em relação ao ponto de vista, isto é, em relação ao uso da ruralidade como categoria de mediação social. Em linhas gerais, o que se percebe de diferença maior é justamente a necessidade que os autores de trinta sentem em expandir os fragmentos da cultura popular para a totalidade das relações sociais, despindo-os da pretensão de inteireza, de isolamento. Neste ponto, retomamos a associação proposta por Luís Bueno ao olhar do turista, pois também Renato Ortiz enfatiza a qualificação:

O folclorista atua como um viajante, ávido diante da paisagem que se descortina a seus olhos, com a câmera registra e descreve os fragmentos da tradição. Por isso a coleta de dados prescinde de uma metodologia elaborada, a veracidade da técnica está contida no olho que observa e anota os movimentos da cultura popular. (ibid, p.56)

À maneira do viajante, o folclorista fotografa descontinuidades, decompondo a continuidade do social. Ao adotarem a perspectiva sociológica, o que os romancistas de trinta farão é tentar romper com a perspectiva da cultura fragmentada referida pelos folcloristas. Em suma, há nos autores de trinta uma recorrência à realidade do presente. Lins do Rego, pode-se dizer, é o autor que mais se aproxima daquela perspectiva folclorista, pois ao documentar a morte de uma realidade, fecha a perspectiva para as recriações populares no presente, como faz também Gilberto Freyre.⁹⁷ As manifestações do popular são confinadas ao passado rural (no mesmo plano da infância do narrador), de modo que o presente seja organizado apenas pela perspectiva da autoridade narrativa. O

⁹⁷ “No Brasil, um autor como Gilberto Freyre poderia talvez ser tomado como representante paradigmático desta elite que busca reequilibrar seu capital simbólico através da revalorização do regional.” (ORTIZ, 1992, p.68)

passado não irriga o presente, como propõe a análise de Luís Bueno sobre Lins do Rego (BUENO, 2006)

Assim como a ênfase regionalista do Romance de 30, a perspectiva folclorista nasce longe do poder central.⁹⁸ No plano da dominação social, confinar o popular ao antigo, dentro da continuidade de um espírito turístico-colecionador oriundo do paradigma folclorista, acaba por combinar duas atitudes: a eleição do atraso conduzindo à piedade do intelectual e, ao mesmo tempo, a uma leitura negativa sobre a fala e os costumes populares. No narrador Carlos de Melo, por exemplo, a própria combinação de atitudes é rejeitada e dada como inadequada. Ela ocorre o tempo todo, é a estrutura de representação do popular do romance inteiro. No entanto, também nos é exposto o sentimento de inadequação do narrador em realizar tal função, ao não ter predileção por nenhum modo narrativo (o dos senhores ou o dos subalternos), pois aquele mundo não é aceito como tendo vigência no presente, daí a perspectiva crítica (ainda que autocrática). O regionalismo, de matriz nativista, reclama o direito ao perspectivismo, instalando o local como superior ao universal. O paradoxo, no entanto, é que o público leitor e a palavra letrada situam-se culturalmente no plano do universal, e não do local, colados que estão à modernidade. Trata-se, pois, de afirmar simbolicamente de modo sério (com técnica moderna e burguesa, a do culturalismo exposto de modo jornalístico e ensaístico) uma perspectiva periférica, legitimando o intérprete antes da coisa interpretada. Especialista em atraso rural, constituindo um campo autônomo de investigação literária, o autor regionalista obtém, numa conjuntura específica de rearranjo nacional, a autoridade da autoria. Em termos de forma romanesca, pode-se dizer que é no narrador que se concentram as totalizações, pois, em geral, o narrador é construído como maior que o narrado. A ideologia nacional que ampara aquele rearranjo tem uma articulação específica, portanto, que eleger o rural, de um lado, como inclusão (identidade cultural, cimento de moralidade social), para o que se fazem necessários discursos modernos de ruralidade (o que conduz o intelectual tradicional das regiões periféricas à modernização das técnicas de investigação, exposição e interpretação), obtidos pela incorporação da elite regional (através de seus escritores porta-vozes) no plano da totalidade nacional, e, de outro lado,

⁹⁸ Ortiz cita Carlos Koseritz, no Rio Grande do Sul e os nordestinos Silvio Romero e Celso de Magalhães.

pela exclusão de sua pretensão de presentificação, condenando a subalternidade rural (particularmente através da exposição de suas feições não cosmopolitas, representadas como mais identificadas ao corpo que ao espírito) ao congelamento na cultura de raiz, impedindo sua incorporação social isonômica no presente.

É importante ressaltar, todavia, que se os contistas sertanejos são ingênuos em relação ao realismo crítico que emerge nos romances rurais aqui analisados, não significa que fossem ingênuos em relação ao seu próprio tempo, na medida em que trataram de abordar a alteridade, o que exigiu um esforço formal de representação em relação às experiências disponíveis no sistema literário. Se pensamos em termos de sistema literário, o que vemos à volta do regionalismo é a grandiloquência oratória, a visada naturalista e a literatura decadentista. Se o regionalismo dos contistas sertanistas perde representação literária em relação ao realismo profundo de Machado de Assis (com problemas de linguagem de outra natureza), são bastante inovadores no trato muitas vezes intimista que concedem à matéria da alteridade rural. Trata-se da empreitada de “elaboração da matéria bruta de um meio desconforme” (ARANTES et.al., 1997, p.70) Veja-se que, na citação do ensaio de Otilia Arantes e Paulo Arantes, “Moda caipira”, no qual discutem passagens da obra crítica de Gilda de Mello Souza, fala-se em “elaboração”. De fato, de acordo também com o que aqui tentamos, trata-se de pensar menos o conteúdo rural e mais a concepção formal que orienta o enredo. Um dos estudos trata da pintura de Almeida Júnior e da forma como ele reformulou o tratamento da luz e a magnitude das cenas dentro da arte acadêmica. Numa nova relação com a paisagem (a partir da estética do ar livre), a mediação formal acaba por apresentar um novo personagem, o caipira, vinculando-o organicamente ao meio.

Reler o Brasil, nesse passo formal, implicava em deixar o ateliê em nome do ar livre, paradigma de enfrentamento direto da paisagem e da sociabilidade que teria um grande momento na belíssima síntese tentada por Mário de Andrade como “turista aprendiz”. Se a chave de interpretação simbólica do autor de *O turista aprendiz* já é outra, informada pela vanguarda europeia e por uma pretensão que vê o regional a partir da totalidade (e da cultura ocidental mais erudita), o gesto é o mesmo, o do intelectual que sai do gabinete e que tenta se

despir do *habitus* urbano.⁹⁹ Nos anos trinta já não se quer mais o “ar livre” no sentido da separação entre observador turista e observado. A voz que se quer é “de dentro”, ainda que sob o peso da autoridade. Toda voz enunciada no mundo rural, sabe-se, é uma voz de autoridade, seja a do senhor, a do padre ou a do intelectual. O subalterno, se fala, é submetido imediatamente. Mesmo que essa voz intelectual não se queira elevada, por si só ela já o é. A ida de Mário de Andrade para a investigação etnográfica, como se sabe, é praticamente a consecução prática de *Macunaíma*.

Os contos sertanistas, portanto, como a pintura de Almeida Júnior, revelam em contenção formal (enquanto narrativas breves) aspectos mais intimistas das particularidades regionais e rurais. Os vários esforços em direção ao “ar livre” serão um dos pontos de partida de Mário para uma nova descoberta do Brasil, na medida em que se permite costurar de modo lírico e subjetivo as iniciativas objetivamente dadas (em particular nos seus modos perceptivos da alteridade). A apropriação do “caipirismo”, nos termos de Gilda de Mello e Souza, transforma o que era tema em forma. Há, naturalmente, os mitos compensatórios da elite cafeeira que ascende à burguesia urbana, o que conduz aquela aproximação inicial intimista dos sertanistas a verdadeiros cultos do exotismo e pretensões folcloristas. O “caipirismo” se torna moda e estilo: “não bastam os cabedais de sempre, bens de raiz e árvore genealógica caudalosa, é preciso ser “moderno” o suficiente para não se acanhar mais de ser também “caipira”, agora com muita honra.” (ibid, p.83)

Da mesma forma que os contos sertanistas geram melhores leituras se não se espera deles a grandiloquência épica ou o tratamento sociológico (por exemplo, também a pintura de Almeida Júnior se revelaria melhor, para Gilda de Mello e Souza, na “dinâmica dos gestos”, num “caipirismo imanente”. O jeito de corpo (o andar do caipira, o modo de segurar um cigarro), se tomado de modo não etnocêntrico, permite tal imanência. E como se obteve isso? Segundo a autora estudada por Arantes, através de uma espécie de autorretrato íntimo: “a

⁹⁹ E mesmo do “hábito”, como quando se narra a saída da Guanabara para a viagem ao Nordeste: “Estou meio desapontado. Tudo a gente desconhece neste primeiro contato com a viagem, pessoas, corredores, decorações... Além do mais, me sinto muito urbano, chapéu de palha na cabeça, gravata longa embandeirando no vento... Vou pra cabina, abro a mala, tiro o boné... É extraordinário como as convenções gesticulam por nós. E inda falam que o hábito não faz o monge... Bastou botar o boné na cabeça, olhei no espelho e era eu viajando. Fiquei fácil.” (ANDRADE, 1976, p.209)

bem dizer o artista retratou-se a si mesmo, sendo ele próprio um caipira da gema” (ibid, p.87) E como Gilda de Mello e Souza percebeu isso? “Em primeiro lugar, por evidente empatia (...), sendo ela mesma menina de fazenda do interior paulista.” (ibid, p.87) Depois de muitas voltas, acabamos recaindo na autenticidade regional, o que nos conduz quase à impossibilidade da representação da alteridade, pois só pode representar de modo “verdadeiro” a “verdade” da ruralidade, aquele que é, além de um “outro” em relação ao objeto (um intelectual, um pintor, um romancista), também um “mesmo” (um filho da terra). É a dualidade, como vemos, repondo-se incessantemente.

A literatura que voltou as costas ao litoral e se embrenhou pelo interior não conseguiu, porém, se livrar da perspectiva evolucionista (da inevitabilidade moderna), o que implica em considerar o passado com certo estarrecimento (corrigido sempre pela simpatia pelo objeto): não se sabe o que fazer dele. Da mesma forma age o folclorista/antiquário, mantendo o passado no passado, sem relação com o presente. A diferença dos autores do romance de 30 é que o passado estará presente na contemporaneidade da própria escrita. Estado e dinheiro, por exemplo, estão totalmente ausentes dos contos regionalistas, o que denota uma hipertrofia do poder privado diante da inexistência de um claro ordenamento político, ressaltando a condição de comunidade de sangue e de solidariedade privada, o que leva muitas vezes à fuga, ao abandono e à resolução violenta dos atritos, tal como sistematizado, embora tratando de tempo-espaço diferenciados, no clássico *Homens Livres na Ordem Escravocrata*, de Maria S. C. Franco (1997).

Quanto à representação de um tema como a família, tudo se passa no âmbito do direito natural (e a violência ou a fuga são assim condições rotinizadas), sem qualquer relação com as conquistas do código napoleônico, paradigma da organização familiar à maneira de um contrato racionalizado (problema estrutural no Brasil, ao qual só se deu encaminhamento jurídico na década de 1970 com a instituição do divórcio). Embora essa concepção do mundo regional como ligado ao passado sem vigência seja mais explícita em contos como *Buriti Perdido*, de Arinos, ou em *Nostalgias*, de Carvalho Ramos, o estudo de como ela se dá nas entrelinhas das representações da família também se faz possível, corroborando aquela perspectiva do etnólogo que resgata um

mundo em vias de extinção. O mundo rural nesses autores é sempre relacionado à saudade e a um tempo épico descolado da luta de classes da modernidade.

Dante Moreira Leite explica o aparecimento tardio do regionalismo por um viés que se contrapõe a essa pressão da modernidade. De fato, deve ser considerada a lenta entrada em cena de intelectuais orgânicos provincianos, o que só ocorre no século vinte:

Aparentemente, foi o pequeno desenvolvimento intelectual das províncias um fator decisivo para o aparecimento tardio do regionalismo ou da apresentação de tipos regionais. Na verdade, durante o século XIX, o Rio de Janeiro concentra praticamente a tênue vida intelectual brasileira e só ali os talentos provincianos encontram eco e o mínimo de audiência exigido por qualquer atividade intelectual, sobretudo pela criação literária. Houve aqueles que – como Sílvio Romero – protestaram contra essa situação; mas parece fora de dúvida que apenas por ter escrito no Rio de Janeiro a sua voz foi ouvida. (LEITE, 2007, p.306)

Leite prossegue explicando que com a República e o regime federativo volta a autonomia (relativa) às províncias, a partir de inspiração norte-americana. O que coincide com a inauguração do regionalismo literário, já não mais ameaça à unidade nacional. O que o autor não menciona é que o regionalismo sertanista só não é ameaça por ser ameno ou ancorar-se na seriedade do etnólogo. De qualquer forma, livros românticos e regionalistas como os de Alencar e os de Távora já indicavam uma pressão cultural naquele sentido, antecipando-se à autonomia de fato. Durante a Primeira República e já no governo Vargas iniciam-se, para além da dimensão cultural regionalista, tendências estadualistas, como a ocorrida em São Paulo após a derrota na Revolução Constitucionalista de 1932. Ocorrem a criação de hinos, bandeiras e heróis estaduais, o que o Estado Novo, em 1937, veio proibir no Brasil todo, retomando a direção de unidade de antes da República e novamente reorientando o regionalismo literário.

3.3 CINEMA E LITERATURA: ENTRE A AUTENTICIDADE REGIONAL E O MITO METROPOLITANO

Tentemos também com o que não seja literatura. Nos anos 1930, o cinema falado se difundia pelo Brasil. No artigo “O fascínio do cinema” (PEREIRA, 1992), publicado em 1934, Lúcia Miguel Pereira, discutindo o ano bom para a literatura (com *S. Bernardo* e *Bangüê*, por exemplo), aponta a relação entre cinema e romance naquele contexto. Para ela, a investigação “científica” (ibid, p.35) teria deslocado o eixo dos romances “da fantasia para a experiência” (ibid, p.36) A operação de desromantização dos romances em 30 estaria relacionada ao cinema, que tomou daqueles o lugar de “fornecedor de emoções” (ibid, p.36) Indo além, Pereira sugere também uma colonização estilística:

O movimento, a rapidez do romance moderno, a sua feição direta, apresentando os fatos cruamente, sem preparações nem comentários, são indubitavelmente cinematográficos. (ibid, p.36)

No entanto, nem a linguagem salvaria o romance, para a articulista. À substituição do romance pelo cinema no fornecimento social de evasão e sonho corresponderia um aprofundamento artístico dos romances, destinados, a partir dali a uma elite pensante, a única capaz de suportar as realidades da vida.

De certo modo, a “elitização” do público e da linguagem do romance já vinham ocorrendo na própria década de 1930, como salienta Pereira. Apontam para tanto as sofisticadas experiências (romance proletário, romance introspectivo) operadas pela literatura brasileira do período a partir da ruralidade. Ao romance com ambientação e/ou ideologia rurais importava o diferenciar-se do cinema ao mesmo tempo em que dele tomava não só novas formas como a própria predisposição do público urbano para tal valorização simbólica da ruralidade. É importante destacar que na década de 30 o cinema falado trouxe finalmente complexidade dramática ao gênero, aumentando a concorrência com a literatura. No caso do romance de ruralidade, a relação direta a ser estabelecida é com o *western*. O cinema estadunidense foi definido pelo crítico francês André Bazin a partir de um gênero: o *western* (não por coincidência, o primeiro filme rodado em Hollywood foi um *western*). Gênero de ação e conquista, com grande destaque para a mobilidade: as caravanas, as manadas

de animais, os *cowboys* solitários. No caso dos personagens, em geral homens livres descolados do sistema: bandidos, pistoleiros, caçadores, aventureiros, garimpeiros. A denominação *cowboy*, de tal modo, como mais uma ideologia bucólica no trato do rural (etimologicamente “bucólico” é boiadeiro). As cidades, em geral, mero lugar de passagem, com a rua única onde os duelos acontecem. A solução de conflitos é ela própria fetichizada no termo *bangue-bangue*, signo onomatopaico infantil para o que de fato acontece. As paisagens amplas, o desgarramento dos personagens, sua acoplagem violenta em novas terras, o clima de instabilidade institucional, são condições que conduzem o gênero às soluções violentas na terra onde a lei está ainda sendo implantada (também sob violência). A mobilidade, o transitório, a perspectiva da viagem, são igualmente características do gênero.

No mesmo artigo de Lúcia Miguel Pereira, ela comenta que, apesar de 1934 ter sido um bom ano para a produção literária brasileira, havia também “muito livro banal”. Um dos mais criticados por Pereira naquele contexto era o romance *Cacau*, o que nos obrigará ao adiantamento de algumas questões sobre o romance. Certamente, partindo dos pressupostos da autora, ali não haveria distinção artística capaz de diferenciar o romance do cinema. No entanto, a distinção entre romance e cinema não se dá em *Cacau* por aquela perspectiva elevada evocada por Lúcia Miguel Pereira. A distinção se faz justamente no plano da exposição cômica da questão da autenticidade, principalmente no tocante à identidade nacional de matriz rústica. Pirangi é a vila representada no romance. O capítulo de mesmo nome se abre com um cartaz anunciando as festas “urbanas”, com especial destaque para o trecho: “Será focalizado o filme *non plus ultra* ÁGUIAS MODERNAS” (AMADO, 2000, p.41) No capítulo, o narrador discute a autenticidade, apresentando Magnólia: “Não como essas roceiras heroínas de romances de escritores que nunca visitaram uma roça. Mãos calosas e pés grandes. Ninguém que trabalhe numa fazenda de cacau tem os pés pequenos.” (ibid, p.42) Esta é a autenticidade rural, a confundir-se com a regional. Outro caso é a da relação com o cinema.

A ida dos trabalhadores ao Cine Aliança é marcada pelo grotesco, terminando em briga coletiva. O mais significativo, no entanto, é que a autenticidade ali discutida seja a nacional, não a sertaneja. Discussão típica do modernismo da década anterior, ela se dá no romance a partir de dois pontos de

vista diferentes. O narrador trata da questão contrastando ao público extasiado com a fita estrangeira a opinião *naïf* de Honório, em discussão com o “mulatíssimo” (ibid, p.39) João Grilo. O mestiço mais colonizado que o negro puro, de acordo com a construção do “duelo”. A cena, como se verá abaixo, corrobora nossa leitura de separação entre narrador e demais personagens no romance de Jorge Amado. Tanto no léxico (“se extasiavam ante”) quanto na organização das falas (no plano do narrador implícito), marcada pela ironia com o pensamento sertanejo (igualmente marcada na “transcrição” da oralidade) e com o próprio gestual rústico (“esticava o beijo”), o narrador está distanciado dos trabalhadores.

Afinal o filme, todo arrebetado, começou. E os olhos daquela humanidade se extasiavam ante o luxo de Nova York. Honório não gostava:

- Não gosto de cinema. Gosto de circo.

João Grilo replicava:

- Você não nega que é negro... Pois eu gosto. Isso é feito nas Oropas.

- Coisa das estranhas...

E Honório esticava o beijo num gesto de pouco-caso. Depois interrogava:

- Como é que eles anda?

- Ô nego burro. Tu não vê que tem um home lá atrás do pano e que é a sombra dele que aparece? (idem, p.47)

De outro lado, desde a década anterior o cinema brasileiro vinha já discutindo a questão rural,¹⁰⁰ principalmente nos filmes do cineasta de Cataguases, Humberto Mauro, mas também a dinâmica metropolitana, em filmes como *Fragmentos da vida* e *São Paulo, Sinfonia da metrópole*, ambos de 1929. Por outras vias, o cinema brasileiro tinha relações também tensas com a produção internacional dominante. A partir da discussão acima, tomemos para observação as relações simbólicas estabelecidas entre ruralidade e autenticidade nos filmes brasileiros do período que antecede o Romance de 30.

¹⁰⁰ Houve todo um ciclo regionalista do cinema mudo: “[...] UM DRAMA NOS PAMPAS e produtor de RANCHINHO DO SERTÃO (16), os dois filmes regionalistas do ciclo [...] o cinegrafista Carlos Comelli substitui Abelim na direção adaptando o argumento de Armando Torres sobre uma fazendeira viúva e sua filha às voltas com dívidas e uma promessa de casamento forçado por um vizinho violento. Ilustrando os costumes regionais, o filme apresenta como atrações proezas de boiadeiro com cavalo e touro bravo, sendo o papel principal do famoso lançados Tritão Fontoura Pinto” (RAMOS, 1990, p. 118). Ou, no Paraná, com o cinema de Groff, que “divulga, com seus filmes, ideias regionalistas ligadas ao Movimento Paranista na revista que dirige *Ilustração Paranaense* (1927-1930), de circulação no meio artístico local.” (RAMOS, 1990, p. 119)

De que modos se dão os princípios mais “emocionantes” evocados por Pereira nos filmes brasileiros do período no tocante à ruralidade enquanto autenticidade? E no que se distingue a representação metropolitana daquela localista?¹⁰¹

Humberto Mauro, observador das fórmulas de Griffith, filmara *Tesouro perdido* em 1927, utilizando-se do modelo do *western*. O filme foi rodado no interior de Minas Gerais. Mauro encerrou o ciclo de Cataguases com dois filmes: *Brasa dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1929). Ainda que seja filme bem melhor realizado, *Brasa dormida*, cuja ambientação gira entre a metrópole Rio de Janeiro e uma usina de açúcar, no interior (portanto igualmente no espectro das relações entre campo e cidade), não nos oferece a discussão específica da autenticidade rural que ocorre em *Sangue mineiro*.¹⁰² Filme mais simples, compõe-se entre a aventura e o filme romântico, ainda que a pretensão realista seja a do tratamento sério, particularmente no projeto de fixação de uma configuração regional e moral específica. O verbo “fixar”, de resto, é usual entre os romancistas de 30, a partir dos ensinamentos naturalistas clássicos.¹⁰³

Na trama contrapõem-se, espacial e moralmente, Belo Horizonte e a chácara Acaba-Mundo, nos arredores da capital. A contraposição é relativa, pois a então acanhada Belo Horizonte, é descrita como “cidade vergel” e o patriarca urbano (o “industrial” Sampaio) é, como a matriarca rural do filme, igualmente um cultor da tradição, ainda que burguesa. Contrapostos aos velhos, estão os jovens protagonistas do filme, o que encaminha a discussão da autenticidade

¹⁰¹ Analisando os filmes do ciclo de Cataguases (de Humberto Mauro) e os filmes sobre a metrópole paulistana, repetimos, em homologia, o arranjo político convencionalmente chamado de “café-com-leite”. Estamos, portanto, às portas de 1930 e do romance que lhe corresponde.

¹⁰² “A Phebo decide ingressar em mais uma produção, SANGUE MINEIRO, que contará também com o investimento de Carmen Santos, estrela do filme. Iniciado em fins de 1929, o roteiro acaba sendo elaborado por Humberto [...] embora se passe basicamente em dois polos, o filme não os antagoniza pura e simplesmente, mesmo porque os personagens que o povoam são bastante homogêneos. A chácara Acaba Mundo, uma velha residência mineira foi, como diz um dos letreiros do filme, transformada elegante cottage por um dos últimos proprietários. Apesar da situação difícil dos Tavares, a cottage não destoia do rico solar situado em Belo Horizonte, onde vive o industrial Juliano Sampaio, sua filha adotiva Carmen e outra legítima, Neusa.” (RAMOS, 1990, p. 91)

¹⁰³ Assim, nos letreiros da produtora Phebo, a justificativa modernista para a trama do filme: “O que nos levou a denomina-lo assim, longe de ser um sentimento de bairrismo, foi, antes de tudo, e principalmente, esse vigoroso sopro de brasilidade, que hoje reanima e reeduca a nova geração brasileira. Registrando costumes e aspectos da terra mineira, embora em rápidos detalhes, procuramos fixar, de algum modo, um pouco da alma simples e boa da nossa gente.” (*Sangue mineiro*)

para a diferença geracional. De certo modo já se tem aquilo que Luís Bueno discutirá como perspectiva privilegiada no romance de 30: um abandono do rural como perspectiva de país. Os jovens, por sua vez, também se dividem entre os de “sangue mineiro”, expressões da “pureza” local, e os da metrópole (no caso, o Rio de Janeiro, assim contraposto à “vergel” Belo Horizonte): a jovem Neuza, educada “à americana”, e Cristovam, “um estudante do Rio” que trata a chácara como “fim do mundo”.

Se coincidem no tradicionalismo, os mundos rural e urbano enfrentam perspectivas econômicas diferentes: a pujança industrial se contrapõe à chácara hipotecada. A falência material se faz acompanhar do abandono, pelos mais jovens, em nome das festas na capital, das tradições interioranas de São João. As cenas rurais, por seu turno, são externas tomadas na natureza (não é figurado nenhum ambiente rural produtivo), sempre com o frescor adicional da presença de uma criança. Rural, aqui, significa idílio, caçadas, gozo de jovens em férias. Eles aparecem nas montanhas, observando extasiados, de binóculos, a natureza. Ao mesmo tempo, o rural é, pela ordem de entrada em cena: o espaço da tradição (de pouco prestígio no mundo moderno da maioria dos jovens), o espaço da natureza selvagem (uma ruralidade mais romântica), e o espaço simultaneamente da violência e da posterior cura moral (o rural como cimento social). Quanto à última qualificação, no entanto, é preciso ressaltar que, se a violência se dá no espaço da autenticidade rural, ela é trazida de fora, pelos dois jovens modernos da trama.

A polissemia da ruralidade se afunila na qualidade cultural. Nesse sentido, o “sangue” mineiro é mais uma conformação moral (no sentido de coercitividade de uma representação coletiva), rigidamente tradicional, presente predominantemente no mundo rural, em particular nos seus guardiães mais idosos. Não se “fixa” o regional-rural pela exposição do mundo econômico e social, mas por dois contrastes: o geracional e o que se dá entre a tradição mineira e o “escândalo” modernista vindo da metrópole ou da educação elitista. Não há, como chega a ocorrer em *Brasa dormida*, o filme anterior do diretor Humberto Mauro, “fixação” naturalista da ruralidade, com plantações, máquinas ou trabalhadores, por exemplo. Algo como um “sentimento íntimo” machadiano aponta, no filme de 1929, para a cor local como valor cultural e moral. Os painéis típicos do romance de 30 não acontecem no filme. Ressalva seja feita à

identificação do rural pelos passeios de observação e caçada na mata, mote, no entanto, ainda romântico,¹⁰⁴ e praticado na literatura brasileira pelo menos até o *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Como não há ainda a visão crítica da ruralidade presente na exposição das contradições de base material (e não apenas ideológica, como no filme), conquista da década de 1930, a solução ainda é a do apaziguamento e do compromisso entre ruralidade e urbanidade. O fim reúne afetivamente o jovem rural à jovem urbana e a jovem rural ao jovem urbano. A vida no Rio de Janeiro do último casal não impede a saudade da chácara do Acaba-Mundo. O projeto do filme, de fixação da “alma simples e boa da nossa gente”, é ultrapassado em muito na realização: o “sangue mineiro” é, além de “simples” e bom, também um regenerativo dos males da modernidade, tanto os da capital federal quanto os de uma educação “à americana”. Sem intenções mecânicas (e fugindo às nossas possibilidades por ora), não custa lembrar o papel político de Minas Gerais durante a República Velha. A autenticidade, nesse sentido, está escorada na tradição, no cultivo das festas regionais e na vida na natureza. A ruralidade ainda não é vista de modo crítico, mas ingênuo e idealizador. Sua importância moral para o concerto nacional deve ser considerada, diz-nos o filme, ainda que não necessariamente a vida contemporânea aconteça ali: ela acontecerá agora nas capitais. Sintomaticamente, o filme encerra o ciclo interiorano das realizações de Humberto Mauro. A ida para a capital conserva a promessa (ideológica) da permanência da fidelidade ao rústico.

Importa-nos considerar que na análise de *Sangue mineiro* verificamos não se tratar exatamente de uma relação direta entre lugar e autenticidade, pois também entra na equação o fator temporal (geracional): é no complexo de tradição (tempo) e vida natural (espaço) que se constrói o discurso sobre a autenticidade e sobre suas qualidades específicas de instrumento ideológico de definição da identidade. O limite do filme de Humberto Mauro parece residir numa percepção limitada das relações entre o “sangue mineiro” e a modernidade. A relação estabelecida na obra parte do pressuposto qualitativo: a autenticidade tradicional positivada e a jovem urbanidade negativada. Tome-se de Raymond Williams, discutindo as abordagens de classe e região no

¹⁰⁴ “A tarefa romântica incluía, nos temas considerados nacionais, a celebração da natureza e o interesse por costumes e regiões” (ARAÚJO, 2008, p.122)

romance, a discussão desses limites. O sentido marxista de classe, mesmo que reconheça essas regiões sociais, implica no estabelecimento de uma rede de conflitos,

sempre, inevitavelmente, *em relação*. (...) Assim, ver uma classe em si mesma, mesmo que intimamente e de perto, expõe-se às mesmas limitações de ver uma região em si mesma, e também a outras limitações, uma vez que certos elementos essenciais de uma classe – o fato de ser formada ‘em’ e ‘por’ certas relações definidas com outras classes – podem ser totalmente negligenciados. (WILLIAMS, 2014, p.305)

Outro problema é o sugerido por Antonio Gramsci, ao tratar da discussão nacional italiana transposta para o período imperial. O autor discorda que se pudesse entender nacionalidade no contexto do Império Romano, pois o nacional pressupõe o território não apenas como entidade jurídica (como foi no período imperial) mas também no seu “conteúdo ético-passional” (GRAMSCI, 1991, p.35) Se os intelectuais e a literatura latina se tornaram cosmopolitas, imperiais, não o foram nacionais (italianos): esse é um fenômeno moderno. É nesse sentido moral, “ético-passional”, que se desenvolve a argumentação discursiva do filme de Humberto Mauro. Desse modo, a partir da perspectiva temporal, também o patriarca urbano, o industrial Sampaio, é-nos apresentado como guardião de uma outra tradição (a burguesa), mas igualmente oposta aos desvarios modernos da juventude cosmopolita. Os valores urbanos, desde que os da “cidade vergel”, não comprometem a eficácia da tradição mineira, o que certamente relativiza o aspecto extremado que sugerimos acima. O título do filme faz a junção entre região como caráter provincial (com implicação política na federação) e como vida moral específica. Unem-se projeto político e caracterização de autenticidade. O que acima chamamos de limite está justamente na tomada discursiva unívoca da avaliação do regional e de sua autenticidade, “na qual a absorção nos detalhes de uma vida essencialmente local depende sobretudo da invisibilidade das relações com uma vida mais geral...” (WILLIAMS, 2014, p.301)

Por outro lado, o que é a metrópole no cinema brasileiro daquela época? O que é essa inevitabilidade cosmopolita apontada no filme de Mauro? *São Paulo, Sinfonia da metrópole* (1929), documentário dos realizadores Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny, apresenta sugestivas observações, a partir da

exaltação metropolitana, para a crítica do pensamento da ruralidade enquanto projeto autêntico de país. Com objetos assim extremados, a autenticidade que está no sangue regional (orgânica, portanto) e a completa eleição da metrópole enquanto sinfonia (a indicar abstração), a dialética de localismo e cosmopolitismo ganharia contornos mais nítidos? Passemos à análise do documentário.¹⁰⁵

A urbanidade moderna é grandiloquente: jornais, comércio, trilhos urbanos, automóveis. Tudo na cidade é mobilidade organizada, mas a cidade é excessiva, pois há o trânsito e a multidão, impondo a “experiência do choque”, a “psicologia das massas”, a “atitude *blasé*”, mas também a perspectiva revolucionária. Ainda há alguma vida mais lenta e comunitária nos bairros, mas a metrópole em si é o “sistema abstrato” (GIDDENS, 1991), com superposição complexa de serviços e instituições. Existe, a rigor, um espaço público. De imediato, no entanto, somos lembrados que cenas semelhantes existem também no cinema de índole localista. Aqui, as tecelagens. Em *Brasa dormida*, de Humberto Mauro, tomadas descrevem o maquinário e o funcionamento “autônomo” da usina de açúcar. Em José Lins do Rego, nos três livros do ciclo da cana, não há uma visualização do maquinário que não contenha também a presença do trabalhador. Ainda que o narrador seja uma criança “moderna”, na cena estão o mestre Cândido, o tio Juca, “um preto, com as mãos metidas na lama suja que cobria a boca das fôrmas.” (REGO, 1973, p.13)

Nos dois filmes, o localista e o cosmopolita, no entanto, a apresentação visual do maquinário ressalta um funcionamento “autônomo”: bem como o capital, volatilizado no mundo financeiro (privilégio da metrópole), também as máquinas aparecem isoladas do mundo humano, como se autômatos. Em *Sinfonia da metrópole*, a máquina retratada está em homologia com a máquina que retrata. Há a autocelebração das possibilidades técnicas cinematográficas, as da velocidade, mas principalmente as de edição: fragmentação e

¹⁰⁵ Apesar de ser um filme calcado no filme alemão de Walther Ruttmann, *Berlim, Sinfonia de uma cidade*, de 1927, o filme brasileiro “distancia-se do modelo alemão, que, em meio a uma série de filmes europeus de vanguarda da década de 1920 interessados pelo cotidiano moderno das cidades, filma Berlim sem o uso de letreiros, deixando a montagem dos planos discursar por si própria [...] através de registros fotográficos de enquadramento vigoroso e algo solene, cheio de trucagens e fusões – um estado de espírito contagiado pelo progresso.” (RAMOS, 1990, p. 121)

simultaneísmo. Ressalte-se, naturalmente, o condicionante de gênero. A narrativa é substituída pela analogia. Os experimentos formais querem ser o que a cidade supostamente seja, isto é, pura técnica e vivência do presente. A cidade modernista é sincronismo, não comporta a representação histórica. Os acontecimentos, as dinâmicas urbanas são, inclusive, reversíveis. Há uma sequência com as imagens rodando ao contrário, mostrando jovens deslizando de baixo para cima num grande escorregador de piscina. A informação, nos termos de Walter Benjamin, substitui a experiência e a “mão do oleiro”. Ainda assim, institui-se uma cronologia, o que ajuda na detecção de uma das muitas contradições veladas do filme. O filme apanha a cidade no seu amanhecer, terminando ao anoitecer. Ficam de fora do retrato urbano não só a contradição social da cidade e o que nela perdura de tradicional (o passado, as ruínas), como a cidade enquanto frenesi boêmio, o lado “imoral” da cidade.

Para analisarmos as contradições da ideologia do progresso presentes no documentário em questão, veja-se como se discursa sobre a ruralidade a partir de uma das sequências do filme: “Estradas. Artérias da cidade. O que antes era campina, flor, bulício agreste... É agora estrada, artéria nova. Rastilho quilometrado.” Imediatamente tratores, guindastes e escavadeiras vão excluindo o rural do entorno urbano, restando aos munícipes apenas o simulacro dos parques de fim de semana. Para que cidade possa exercer essa força positivista sobre a ruralidade, é preciso certamente que ela própria seja o espaço da saúde e que, nela, também uma moral particular cimente o social. Invisível, o Estado moderno é o órgão de tais regeneração e solidariedade. Ocorre que, para tanto, seja necessária justamente a ênfase na presença social de forças morais pré-modernas, ausentes do mundo da técnica. Família e religião, mas também a pátria (ressalta-se de modo sistemático o papel de São Paulo enquanto “raça forte”, atuante no bandeirantismo e na independência brasileira), não são apenas adjuntos, pois compõem o estofo necessário à glorificação que se pretende não-contraditória da técnica.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Não se omite sequer a alternativa limítrofe que é a da força. Desse modo, a descrição do Instituto de Regeneração: “O regime do Instituto é rigorosamente militar. Incute desde logo a disciplina, como elemento de ordem. E fá-los compreender que é com esse elemento que vencerão, mais tarde, quando aquelas portas se abrirem.”

Se família e religião, cimentos tradicionais, não conduzirem a respostas metafísicas satisfatórias para o homem urbano, sempre há a possibilidade do uso do monopólio legítimo da força. Para entendermos a relação entre metafísica e cidade, retomemos a distinção proposta por Z. Bauman (2000). A vida cultural, enquanto resposta para questões metafísicas, teve ciclos históricos com estratégias diferentes para responder à precariedade da condição humana. A estratégia mais usual foi a heteronômica, na qual a vida terrena prepara a vida eterna. Dogmática, tal estratégia nos tranquiliza quanto à aceitação de normas sociais. A modernidade, no entanto, trouxe duas outras estratégias de ilusão de eternidade: a família e a pátria. Heteroautônomos, são mecanismos que concedem autonomia parcial ao indivíduo, particularizado no lar, na região e na nação. Nesse sentido, unem-se no recurso cultural à família e à pátria a transitoriedade e a duração. O mundo do século vinte, no entanto, leva a modernidade ao extremo, dissolvendo qualquer perspectiva comunitária. Mais afim à experiência urbana, portanto, seria a estratégia autônoma (na terminologia de Bauman), própria do mundo racionalizado, quando o ego substitui a alma e a imortalidade passa a ser vivenciada no instante moderno. O documentário que estivemos analisando, desse modo, aponta para uma modernização de molde ainda não-autônomo onde os componentes culturais anteriores, menos que fragmentos heteróclitos recalcitrantes, são a verdadeira e sistemática estrutura social de fundo. A contraposição à ruralidade, neste sentido, esboroa-se em torno da presença dos mesmos elementos morais do ambiente tradicional. Na equação de ordem e progresso, apenas ao segundo é concedida a modernização. São Paulo é tanto a máquina quanto a prisão, o controle dos corpos. Fábrica e prisão são homólogos, como adiantava Michel Foucault. Podemos incluir nas “instituições de sequestro” (FOUCAULT, 2002, p.118) também a elaboração de formas simbólicas, como o cinema e o romance.

3.4 – A FOME E O MANIFESTO DO ROMANCE REGIONALISTA

Qual a importância atual do romance *A bagaceira*? Diríamos que a importância de um marco, um gesto fundador, instituindo como dominante um lugar no campo literário (que é também um lugar formal, o do romance social,

rural e regionalista), lugar que já se anunciava desde os contistas sertanejos, mas ainda de modo subalterno no campo literário. Fenômeno em sua época, o romance hoje é apenas a instituição fundacional (que se legitimou como fundacional, diga-se) de um protocolo retórico e de um lugar institucional. Presentes já na primeira edição de *A bagaceira*, de 1928, as doze curtas passagens de “Antes que me falem” justapõem-se, sem conexão linear ou desenvolvimento de um raciocínio de uma para outra e são de desigual virulência. As partes têm não mais que duas linhas em dez delas e quatro e cinco linhas em outras duas, mais reflexivas e menos sujeitas à instabilidade de significado, portanto. O enquadramento do texto como manifesto pode ser lido na disposição não linear dos temas; nas frases curtas, com algum enigma; na discussão simultânea de aspectos particulares do livro *A bagaceira* e de sua posição em relação à história literária, situando-se criticamente.¹⁰⁷ A partir do panorama europeu, A. Compagnon situa cinco paradoxos significativos da modernidade, dispostos cronologicamente. Ao período que se teria iniciado nos anos 1920, Compagnon o interpreta como “terrorismo teórico” (ibid, p.59) Trata-se de um período tenso para as relações artísticas entre prática e teoria (Compagnon se refere especificamente aos manifestos). O autor resume a teoria estética de Adorno: o novo, na arte moderna, é paradoxal ao afirmar-se sob a lógica do capitalismo e, ao mesmo tempo, insistir em sua negação, contrariando-a. O problema da crítica (sob a perspectiva vanguardista de Adorno), passa a ser a de discernir entre novo estético e novo mercantil. A vanguarda, como se tem na teoria de Peter Bürger, questiona justamente a autonomia da arte (e o próprio conceito de obra, por tabela). Sua posição é a de negação da institucionalização mercantil da arte.¹⁰⁸ Ocorre que os manifestos, tomados como gênero pela vanguarda histórica, “longe de reduzir a autonomia da arte, conduziram a novos conformismos.” (COMPAGNON, 1996, p.65) Para Compagnon, os manifestos são mais um *a posteriori* que um *a priori*. Daí o terrorismo teórico.

¹⁰⁷ “O prefácio propõe um método de leitura (e não uma atração para o leitor).” (COMPAGNON, 2007, p.131) O prefácio, no entanto, é um gênero que se nega a si mesmo. Ele é escrito no condicional: meu prefácio seria assim se eu fizesse um prefácio, sendo quase um simulacro.

¹⁰⁸ “A intenção dos movimentos históricos de vanguarda foi definida como a intenção de destruição da instituição arte, instituição esta dissociada da práxis vital.” (BÜRGER, 2008, p.149)

Partimos dessas reflexões justamente para que se entenda o diferente funcionamento do “terrorismo teórico” no manifesto de *A bagaceira*. A mensagem retrógrada (classicista, oitocentista, mas buscando a todo custo desvencilhar-se do romantismo e do naturalismo) acaba dando em obra nova, conciliando um ideal de brasiliana do modernismo da década de vinte com problemas técnicos novos de exposição da realidade. Problemas técnicos não só no plano objetivo (como a apropriação das perspectivas jornalística e sociológica), mas também no plano da construção de subjetividade (apanágio da burguesia) no contexto material retrógrado do mundo rural. Ainda que *A bagaceira* não tenha resolvido tais problemas, é do seu marco que partirão os demais autores dos anos trinta.

O problema de composição em *Cacau*, como veremos no Capítulo 3, é um problema do realismo da verossimilhança. Ali, a intenção estética mediata não dá conta da intenção política revolucionária. Conhece-se a crítica de Adorno ao realismo (a obra orgânica, remetida à totalidade) defendido por Lukács. Trata-se de uma crítica à forma realista. Vejamo-la aqui enunciada por Peter Bürger: “Em vez de desnudar as contradições da sociedade do presente, a obra orgânica, já pela sua forma, promoveria a ilusão de um mundo são, por mais que os conteúdos tornados explícitos pudessem intencionar coisa inteiramente diversa.” (BÜRGER, 2008, p.154) Para Bürger, por sinal, foi a vanguarda quem ironizou de modo social a própria instituição arte. Toda arte de intenção política, portanto, teria de se haver com tal perspectiva de contestação à própria mercantilização da arte. Se a vanguarda não logrou êxito, impôs assim mesmo a relativização de qualquer princípio “com pretensão de validade geral” (ibid, p.155), deslocando a questão do engajamento. Ainda que Bürger esteja se referindo à experiência europeia, são questões que não podemos deixar de enunciar aqui. De fato, a vanguarda brasileira viveu em escala reduzida a relação com o mercado. Sua negação da burguesia, assim, é uma experiência limitada a São Paulo (e daí mesmo o embuste sentido nas províncias com uma intelectualidade tradicional mais assentada, como no Nordeste), que tem justamente na contraparte da interpretação nacional uma crítica àquela própria pretensão formalista. A “brasiliana” modernista é um antídoto romântico ao tecnicismo futurista. A enunciação conjunta de direito à

experimentação estética e investigação da identidade é marca justamente do arranjo contraditório da modernidade em termos locais. No entanto, não significa, a partir dessa relativização, que a vanguarda não tenha sido eleita como um dos inimigos principais do romance de 30, naquilo que nela se via de importação artificial.

A negação da vanguarda correu em paralelo com a negação do regionalismo ingênuo, de viés tanto folclorista quanto da cultura popular de massas. Monteiro Lobato, por exemplo, que conjuga em si aquelas duas instâncias, é nome silenciado dos debates nos anos trinta. O próprio Lobato, nome orgânico da República Velha paulista, encaminha-se para o mundo político e econômico das minas e energia, escapando do debate literário. O que os autores de trinta herdaram de Lobato (ou de algumas de suas iniciativas) é exatamente a relação com o mercado.¹⁰⁹ Trata-se de uma indignação seletiva, por exemplo, não dispensada com todas as forças sobre a Academia Brasileira de Letras. A própria posição “conservadora” dos autores de trinta (em contraposição ao vanguardismo estético paulista) coincidiu com a oficialização institucional da ABL como repositório da cultura brasileira. Justamente nos anos vinte, quando mais foi contestada, é que a Academia adquiriu estabilidade institucional.¹¹⁰ Nesse ponto, o conservadorismo de linguagem proposto em *A bagaceira* (e que não se efetiva de todo no texto, com diversas referências “vanguardistas” misturadas à velharia oitocentista), encaixa-se na medida na oficialização de uma nova norma culta.

“Antes que me falem”, por outro lado, não é manifesto por não trazer um “nós” explicitamente representado. Entenda-se que ali se funda um ciclo, não propriamente uma organização. No entanto, propõe-se *A bagaceira* no enquadramento do que deveria ser um “romance brasileiro” e, por consequência, todos os romances “brasileiros”. Por exemplo, na constituição de uma paisagem obrigatória. Com a ressalva da supressão dos “lugares-comuns da natureza”, Almeida (1989, p.37) articula o realismo regional à ambientação. Ora, a ambientação rural é a típica, articulada, dessa forma, ao realismo. Ao implicar o romance na paisagem, ressaltando no caso regionalista o efeito de rural a ser

¹⁰⁹ Cf. o livro de Laurence Hallewell, *O livro no Brasil: sua história*. (HALLEWELL, 1985)

¹¹⁰ Cf. o artigo de João Paulo Rodrigues, “Academia Brasileira de Letras, patrocínio oficial e concursos literários durante a República Velha” (RODRIGUES apud BRAGANÇA et.al., 2010)

obtido, Almeida conjuga dois manifestos representativos: o do autor (do grupo regionalista), que se legitima como autêntico classificador, impondo o critério regional (leia-se, “paisagem”), e o literário, que fixa critérios formais para o trato sóbrio da matéria disforme. Veja-se, a respeito, este trecho de Pierre Bourdieu:

O fato de estar em jogo, nas lutas pela identidade – esse ser percebido que existe fundamentalmente pelo reconhecimento dos outros –, a imposição de percepções e de categorias de percepção explica o lugar determinante que, como a estratégia do *manifesto* nos movimentos artísticos, a dialética da manifestação detém em todos os movimentos regionalistas ou nacionais: o poder quase mágico das palavras resulta do efeito que têm o objetivação e a oficialização de fato que a nomeação pública realiza à vista de todos, de subtrair ao impensado e até mesmo ao impensável a particularidade que está na origem do particularismo (...); e a oficialização tem a sua completa realização na manifestação, ato tipicamente mágico (o que não quer dizer desprovido de eficácia) pelo qual o grupo prático, virtual, ignorado, negado, se torna visível, manifesto, para os outros grupos e *para ele próprio*, atestando a sua existência como grupo conhecido e reconhecido, que aspira à institucionalização. O mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto. (BOURDIEU, 2009, p.117)

O “manifesto” de Almeida aborda diferentes temas, justificando-se ao fim com um sintético “Valem as reticências e as intenções”, destacando a abertura do projeto (aí sim com alcance coletivo e dialógico) e o esforço enquanto ação social de um intelectual brasileiro. Repare-se, ainda, que a articulação do regionalismo ao nacional se faz sem mediações: o nacional, nesse sentido, é o regional (e, tautologicamente, a paisagem regional é a nacional). Relativizaremos à frente essa discussão. Antes, passemos em revista algumas das partes de “Antes que me falem”.

Uma atenção ao título: cria-se a polêmica, pois se trata de um nome respeitado, um sujeito que ocupou posteriormente todos os cargos importantes da Paraíba (interventor e governador), e que era já figura respeitadíssima da elite política em oposição aos governos da República Velha. Escrever um romance, portanto, já seria um relativo escândalo, dadas a idade e a posição social do autor.¹¹¹ No entanto, mais do que isso, trata-se de um problema que o romance

¹¹¹ “O autor se substitui à *auctoritas* como garantia da escrita... Seu nome na capa testemunha o engajamento de sua pessoa, único fator comum e único referente, em última instância, da variedade das enunciações pelas quais ele se reconhece responsável. (...) Um livro só traz consequências porque se refere a um sujeito que o fabricou.” (COMPAGNON, 2007, p.101)

desejado trará por si só. O desejo de Almeida é compor um “romance brasileiro” (repondo aqui o problema de Eça de Queiroz, com *Os Maias*). Como veremos a seguir, possíveis defeitos de forma (“exaltação sentimental”) devem ser descontados pela “tragédia da própria realidade”. Nesse movimento, o autor, no mesmo passo, exime-se da investigação formal para além da questão da língua e da paisagem (tópicos abordados na sequência) e reforça o efeito de ilusão próprio da forma ficcional. Ao assumir como verdade (a tragédia da própria realidade) o que o romance conta sob “aparência de mentira”, Almeida tautologicamente enuncia a dupla verdade de que o romance é realista por retratar a realidade e de que a realidade é retratada de modo realista.

O título “Antes que me falem”, de tal maneira, é a enunciação de um problema do livro (no mesmo passo que é sua propaganda). Em *Cacau*, o jovem Jorge Amado enxugará para três linhas o já enxuto manifesto de Almeida, obtendo um efeito em muito semelhante no seu impacto estético-político junto ao sistema cultural. Problema que, ainda que pessoal, é muito mais de ordem literária e intelectual. O que leva um intelectual e político já estabelecido a empreender um romance?¹¹² Antecipando-se à polêmica, do alto de sua posição, Almeida, ao mesmo tempo, a cria. Fato é que o prestígio do recente romancista, combinado ao produto certo na hora certa fizeram com que o romance tivesse quatro edições apenas em 1928!

Para um homem público que veio do ensaio e que cinco anos depois experimenta o romance, a abertura do texto só poderia ser o elogio do romance enquanto gênero, ainda que a partir do seu embuste (seu déficit moral, poder-se-ia dizer quanto à ficcionalidade): “Há muitas formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira.” (ALMEIDA, 1989, p.35) O problema que Almeida tem nas mãos é o de operar essa aparência, dissimulando-a. Um problema da técnica do romance, portanto. A percepção do autor, como se nota, não alcança essa dimensão, não discutindo a formulação dessa “aparência de mentira” e sim sua função de “dizer a verdade”. Em que consiste tal verdade? Vejamos o terceiro item do texto.

¹¹² Não analisaremos aqui a relação entre a posição proeminente de Almeida na política regional e nacional, o elogio de seus pares e sua eleição como herói fundador, e a própria recepção crítica e continuidade cultural (através do prestígio igualmente mercadológico e oficial). As sugestões, no entanto, são muito interessantes para a sociologia da literatura brasileira.

“O naturalismo foi uma bisbilhotice de trapeiros. Ver bem não é ver tudo: é ver o que os outros não veem.” (ibid, p.35): novamente a inépcia com relação à técnica da “mentira” literária. Para o autor, não se trata de estabelecer tensão entre representação e mundo representado, mas de tornar hermenêutica as possibilidades do realismo (em sua matriz naturalista). Está dado o realismo crítico, para melhores ou piores usos pelos autores de 30 (como é o caso literário de *A bagaceira*). O que há de “crítico” nesse realismo, porém, ao menos nesse item, é a perspectiva da existência de um alguém que possa realizar, de modo capacitado e legítimo, a própria crítica. Não se trata, nesse ponto, de uma crítica do realismo, mas do realizador realista.

E qual a base de legitimação para o realizador realista? Quanto ao léxico, existe a insistência na autoridade: o autor realista não copia as fealdades léxicas do populacho, pois a língua é disciplinadora. Língua escrita não é língua falada. O “Glossário” do livro, com os termos regionalistas, constou já desde a 3ª edição, no rol de edições de 1928. Pode-se especular a necessidade sentida pelo autor e pela primeira recepção desse indiciamento enciclopédico. Nesse ponto, como se nota, um grande ponto de discórdia entre os romancistas posteriores e o pai-fundador.

Para além da discussão do léxico, porém, o que se nota é uma perspectiva que se quer mais viva, e mais cordial, no trato da matéria. As relações entre a forma desse realismo e a matéria (dada como uma espécie de “Outro” homogêneo) são discutidas em dois dos trechos, sempre com desconto para o autor e com déficit para a matéria. O primeiro: “Se escapar alguma exaltação sentimental, é a tragédia da própria realidade. A paixão só é romântica quando é falsa.” (ibid, p.35) O segundo: “A alma semibárbara só é alma pela violência dos instintos. Interpretá-la com uma sobriedade artificial seria tirar-lhe a alma.” (ibid, p.35)

O segundo ponto é mais complexo, mas não exatamente por se tratar de um julgamento de valor que nos diz que o pobre é semibárbaro e que só tem alma através dos instintos violentos. A complexidade, no nosso entender, concentra-se no segundo passo do raciocínio. Se o pobre é aquilo, cabe ao romancista não lhe obscurecer a alma através da sobriedade “artificial” (típica do acima criticado Naturalismo). Uma outra sobriedade certamente é possível, mas não a “artificial”. Em que consistiria? Ressaltamos a complexidade do ponto

justamente na medida em que ele discute diretamente com a tese final do romance de José Américo de Almeida. O romance termina com uma utopia da modernização, bastante semelhante nas intenções com a presente no enredo de *Senhora de engenho* (SETTE, 1937, p.xiv). O resultado, porém, não é o esperado, pois a “civilização” dos camponeses resultou no seu contrário, fazendo com que se voltassem contra o mundo rural e contra o próprio “criador”. O desencanto da tese final do romance relaciona-se justamente com essa perspectiva da sobriedade que é negada justamente pela própria condição da matéria: semibárbara e “tragédia da própria realidade”. O arbítrio do intérprete (aquele que vê o que “os outros não veem”) é poder arrumar-se tanto na sobriedade quanto na paixão (induzida, e justificada, pela verdade da tragédia social). A matéria, ao ser nomeada como semibárbara, como se nota, e como Américo não notou (ou fingiu não notar), possibilita o arbítrio (o mando) ao romancista. Se ele tem regras de conduta (sobriedade contra a “exaltação sentimental” e os “lugares-comuns da natureza”), ao mesmo tempo nos quer convencer de que a matéria lhe concede uma flutuação que apenas proprietários da palavra legítima (por legitimada) têm.

Passemos agora aos trechos mais longos da apresentação do autor ao romance. A discussão do regionalismo e da linguagem receberam maior detalhamento, o que denota uma dimensão programática, mais típica do manifesto enquanto gênero modernista. O trecho sobre o regionalismo nos diz:

O regionalismo é o pé-do-fogo da literatura... Mas a dor é universal, porque é uma expressão de humanidade. E nossa ficção incipiente não pode competir com os temas cultivados por uma inteligência mais requintada: só interessará por suas revelações, pela originalidade de seus aspectos despercebidos. (ibid, p.36)

A condição de país novo e de inteligência “menos requintada”, em que tudo se está por fazer (no entender da elite letrada, do Romantismo em diante), conduz necessariamente aos aspectos despercebidos que apenas o regionalismo crítico pode revelar. A operação interpretativa, nesse sentido, é o eixo articulador da legitimação e tem por característica a sobriedade em busca do realismo mais profundo (que justamente por abordar uma realidade igualmente profunda, no sentido de problemática, conduz ao arbítrio da paixão).

Não menos por isso, o próximo tópico trata da concessão desse realismo ao “amor”: “concessão lírica ao clima e à raça” (ibid, p.36); “paixão” do romancista e “amor” como condição de comunicabilidade literária num ambiente definido em termos de psicologia social a partir dos caracteres de “clima” e de “raça” (num plano positivista, portanto), são atributos de conciliação nesse romance (conciliação de classe com o leitor), concessão da forma à matéria. Pode-se ler no projeto de Almeida o mesmo desconforto que se expressou na tese final da narrativa romanesca de *A bagaceira*. Existe, para o intelectual periférico desarraigado pelo letramento cosmopolita, um problema de reencaixe literário na matéria com a qual tem cumplicidade simbólica. As utopias são desencantadas já na nascente. O tiro curto dos projetos de Carlos de Melo, por exemplo, sua perspectiva de fora de todos os lugares (no engenho ou na cidade, entre os familiares e os pobres ou entre os acadêmicos e prostitutas), indiciam muito do sentimento da inutilidade do intelectual.

Os dois últimos tópicos propositivos discutem a paisagem e a linguagem. Almeida defende que o romance brasileiro deva ter paisagem (sóbria, atente-se), o que configura uma reorientação negativa daquele famoso “instinto de nacionalidade” machadiano que solicitava senso local mais do que cor local. O romance regionalista não se faz sem cor local, nesse entender de Almeida. Ele se faz, desse jeito, imediatamente orientado para o desconhecedor dessa cor local. Quando Paulo Honório discute a ausência de paisagem em *S. Bernardo*, está justamente apontando para a perspectiva machadiana, de quem vê (qualquer que seja a matéria) “situado” (no caso do narrador Paulo Honório, “de dentro”), com “instinto” e não com superfície (cor local). Graciliano Ramos partilha da vocação sóbria de Almeida, mas com intenções e resultados diferentes.

O ponto final, sobre a linguagem, indica a submissão da matéria (e aí pensamos na linguagem dessa matéria) à língua nacional (regional se submete ao nacional, o que o legitima): “a língua nacional tem rr e ss finais... Deve ser utilizada sem os plebeísmos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar, construir...” (ibid, p.37) *A bagaceira* abre uma orientação sóbria de linguagem aos autores subsequentes que incorporará a coloquialidade não na mimetização

fonética, mas de modo mais reflexivo e clássico, uma vez que faz a leitura classificatória do material popular sob a norma culta.¹¹³

A exclusão social extrema, para Almeida, traduz-se num problema de matéria (“a plebe fala errado”) com o qual a forma (a escrita) não precisa se relacionar, ainda que pareça se relacionar pois “escrever é disciplinar, construir...” Mas disciplinar e construir a quem? Ao leitor do romance, que não é a plebe. Logo, alguém que em tese não precisaria ser corrigido e disciplinado. Pode-se pensar também que Almeida esteja se referindo, no trecho, à uma correção da matéria pela forma, mais do que no plano simbólico (no romance), no próprio plano civilizatório (na vida). Nesse passo, seu projeto se assemelharia ao do protagonista do livro, como se sabe fadado ao fracasso, pois a matéria não se adapta (ou se adapta “erradamente”) à modernização. Perspectiva social pessimista iniciada por Almeida (que se ampliará nos romancistas subsequentes do ciclo regionalista), em relação à qual a utopia do letramento, da civilização pela correção gramatical ou, noutros autores, pela inovação da Escola Nova, aparece embotada e tímida, muito distante de qualquer transformação social.

Revisemos o trecho seguinte: “Há muitas formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira.” O romance precisa apagar sua marca de gênero, de construção formal e simbólica, para que sua “verdade” (o realismo) venha à tona. Como enunciar esse apagamento? É preciso inserir, à maneira de intervenções autorizadas (um prefácio/manifesto, os dois capítulos de *S. Bernardo*, a discussão intertextual de *O Quinze* etc.), molduras legítimas para que a representação “represente” funcionar “por si só”. O tráfico de legitimidade que Almeida traz para *A bagaceira*, advém não apenas de sua posição social e política (nome pensado por Getúlio Vargas para a presidência em 1938, lembre-se), mas também de sua legitimidade como intérprete social, principalmente com *A Paraíba e seus problemas*, de 1923.

De outro lado, no prefácio-manifesto nada há que faça crítica social. A desigualdade aparece no texto da seguinte forma: existe uma “tragédia da

¹¹³ O Romance de trinta, ao incorporar a sobriedade linguística, dispôs de modo mais simples a aproximação gramatical à fala, tornando experiências fonológicas anteriores (quando o regionalismo ingênuo chega ao auge da transcrição, como em *Catulo da Paixão Cearense*), experiências tão descartáveis como as experiências de *Macunaíma* ou o parnasianismo ainda em vigor. Depura-se “uma espécie de nova norma culta”. (BUENO, 2006, P.156)

própria realidade” (que pode conduzir não à crítica, mas à “exaltação sentimental”, imprópria à pretensão de sobriedade expositiva) e também há “dor” no regionalismo (ainda que a dor seja universal). Tragédia, dor, sentimento dão a nota ideológica de “exaltação”, bem contrária à seriedade.

A seriedade, veja-se, é mais questão de tratamento de linguagem (na correção do oral popular e na crítica do romantismo e do naturalismo) e de se ter por finalidade a “verdade”. O mais enigmático dos trechos, no entanto, é o seguinte: “Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaã.” (ibid, p.35) O viés proprietário diz aqui da incompatibilidade da matéria em relação à modernização do campo. A miséria em “Canaã” não é natural, ela decorre de problemas políticos e de arranjo entre os dominantes. O pior problema não é a fome no deserto, mas a fome onde não deveria haver fome. Deve-se lembrar que o romance trata justamente da chegada de retirantes expulsos pela fome. O enigma do trecho é o de deixar indefinida de que natureza é a fome em Canaã, o que resume o comprometimento com a omissão. Repassando, o poderoso José Américo de Almeida (que, por exemplo, dividiu, após a Revolução de 30, com Juarez Távora, a administração imediata das regiões Norte e Nordeste do país) assume como estratégia intelectual o modo discursivo do romance. Pode-se ver uma simbologia aí, do senhor rural sendo conquistado pelos poderes melífluos do ficcional.

O romance, cujo prestígio já esteve ancorado na aventura e na orientação moral de mulheres, alcança, no limiar da década de 1930, o prestígio junto aos duros senhores regionais brasileiros. Trata-se de uma conciliação de “sobriedades”, aqui postas entre parênteses pela óbvia condição ideológica de tal pretensão. O próprio texto de Almeida chama involuntariamente a atenção para situações de deslize (desvios da norma autorizados pela condição de classe do intérprete, munido de boas intenções e do ideal civilizatório pelo respeito à língua nacional, lembre-se), justificando-as pela precariedade da matéria (e não da forma).

Auferida legitimidade social e política ao romance regionalista (dado como legítimo romance brasileiro, ecoando Franklin Távora), a disjunção entre olhar e enunciação parece não ser percebida (ou entra na conta da escamoteação ficcional). De fato, o olhar ideal para o romance nacional é o

sóbrio e sem exotismos e lugares-comuns, ao mesmo tempo, “apaixonado” verdadeiramente (e não romanticamente, como o texto enfatiza) por sua matéria, o que sugere um vínculo cuja natureza não é esclarecida. O olhar, de tal modo, se quer “de dentro”, vendo “o que os outros não veem” e revelando, como nicho periférico na divisão internacional do romance, “seus [do regional] aspectos despercebidos”. O olhar de dentro, desse modo, faz mais sentido como marca distintiva no mercado da escrita e dos temas de escrita no Brasil, do que como estratégia de orientação ficcional. Aqui, ele opera como distinção. E faz mais sentido, igualmente, se consideramos sua condição de elevação social necessária para a legitimação da autoria, isto é, da legitimação para falar em nome de uma região.¹¹⁴

A enunciação, porém, é taxativamente situada fora do plano simbólico da matéria, numa nítida escala de valores. Ao eleger a língua nacional com seus “rr” e “ss”, Almeida não tergiversa: a forma não se dobra à matéria como pode acontecer com a interpretação. O controle necessário ao romancista, em tais termos, deve se dar sobre a interpretação da matéria (a exigir sobriedade) e não sobre a forma (já formalizada na língua oficial letrada).

O radicalismo literário do romance nordestino de 30, enunciado na matriz do texto de José Américo de Almeida, se entendemos o plano geral, equilibra-se entre a autoridade local, bruta, e a negociação nos planos nacional e internacional (nesse, quase se recolhendo a uma concepção de significância do “insignificante” regionalismo). Além disso, coexistem um convencionalismo formal, uma constatação desiludida da incapacidade política da matéria, e uma perspectiva sóbria do realismo, salvo em momentos de tragédia da “realidade”. A legitimação se dá pela intenção e pela distinção letrada. Por fim, destacam-se o nacionalismo literário (através do regionalismo), posto na equação do romance sério, e a necessidade de uma representação que dê conta das especificidades da matéria periférica sem com ela se confundir, num plano do idealismo formal. Amarrando tudo isso, o panóptico do escritor que interpreta, da sua torre de vigília da língua nacional, o que pode e o que não pode ser regional em literatura. A operação realista é, pois, funcionalmente de mediação (a partir da formação

¹¹⁴ “mediação da relação entre o sujeito falante e sua fala (mediante as noções de autor ou de assinatura, por exemplo), ausente do pensamento mítico em que o locutor permanece anônimo.” (COMPAGNON, 2007, p.89)

de um corpo culto local suficientemente esclarecido para a própria interpretação regional).

Em 31 de maio de 1930, Juarez Távora (que seria o parceiro militar de Almeida na administração norte-nordestina no início do governo revolucionário) escreveu uma réplica ao manifesto comunista de Luís Carlos Prestes, publicado dias antes. No de Prestes, a conclamação das perspectivas cosmopolita (comunismo) e localista (a “revolução agrária”) convoca à luta armada, em desacordo com a solução getulista. Para entendermos a coerência entre os discursos literário e político, ambos marcados pela perspectiva da condução do popular, seria interessante coligirmos aqui algumas passagens do manifesto do tenentista Juarez Távora.¹¹⁵ Concordando com Prestes apenas na dimensão da ruptura (a solução não estaria no esquema legal da República Velha, mas em algo novo), Távora se contrapõe radicalmente à solução violenta e à autonomia das massas para o desencadeamento revolucionário, mostrando-se conciliador e autoritário na mesma medida. O ponto nacional, de adequação da interpretação à matéria – mantendo-se a solidez da forma, da “língua nacional” de Almeida, aqui em Juarez Távora sob o nome de “Constituição” –, aprofunda mesmo aquela reflexão quase tímida (de tão professoral) de Almeida sobre os “rr” e “ss”: Távora exige a adequação, por reformas subsequentes, da Constituição ao nível da “elite deficiente que possuímos” (Távora, apud FENELON, 1974, p.145) Os problemas nacionais nasceram “da prática defeituosa de uma Constituição política inadequada às nossas tendências, à nossa cultura, às nossas realidades.” (ibid, p.145) Ao propor a nacionalização da Constituição, Távora não toca no sistema oficial dos “ss” e “rr”, o que uma primeira impressão pode sugerir. A Constituição, que deve ser um instrumento para as elites (ainda que deficientes), é em si a “língua nacional”, na medida em que se contrapõe à revolução armada conclamada por Prestes. Reformar a elite é mais viável que investir na autonomia das massas, é o que lemos em Almeida e em Távora. A cura do “caciquismo indígena” (ibid, p.149) é pensada por Távora como tarefa mais urgente que a defesa em relação à invasão econômica anglo-

¹¹⁵ A “condução” popular tem antecedentes ideológicos no Tenentismo, movimento mais reformista que revolucionário (mas que conjunturalmente foi fundamental na revolução de 1930). Sua plataforma ideológica, se queria a limitação institucional da representação instituída na República Velha, desejava também a condução autoritária pela elite técnica e esclarecida, impedindo a própria liderança popular.

americana (ponto de honra no manifesto “soviético” de Prestes). A organização pelo alto, como vimos no “Antes que me falem”, se dá pela valorização da língua como disciplina e construção do leitor, que é da elite.

Na ponta de cima, a perspectiva é a da manutenção de uma forma: língua nacional, no romance, ou, na política, Constituição “nacional”, simultaneamente adequada aos costumes viciados de nossas elites e corretiva, no sentido da instrução cívica pela organização. Na ponta de baixo, a perspectiva de cosmovisão tenentista responsável pelos olhares ideológicos sobre o romance e a política respectivamente de Almeida e de Távora, orientou-os no sentido de negação de qualquer possibilidade positiva para a pergunta-título do livro de G. Spivak (2010), *Pode o subalterno falar?* Para os dois organizadores e intérpretes das formas literária e política do nacional, não, não pode falar. Não pode o subalterno, como propõe Távora, ser, como foi por Prestes, convidado ao protagonismo revolucionário. Na citação abaixo de Távora, note-se inclusive a perspectiva “regionalista” com que define as diferentes facetas da subalternidade brasileira de então:

Não creio na exequibilidade da revolução desencadeada pela massa inerme do proletariado das cidades, dos colonos das fazendas, dos peões das estâncias, dos habitantes esparsos dos nossos sertões. A essa massa, faltam-lhe todos os atributos essenciais para realizar uma insurreição generalizada, nos moldes da que preconiza o manifesto do General Prestes – coesão, iniciativa, audácia e, sobretudo, eficiência bélica. (ibid, p.146)

Descontemos o último item, de interesse apenas instrumental e comparemos a caracterização negativa (falta de coesão, iniciativa e audácia) com aquela de Almeida. De fato, no texto que antepõe ao romance, a caracterização negativa vem interpretada justamente de modo “ficcional”, conotando-a por “alma semibárbara”, falante de “plebeísmos”.

Os projetos fundadores da forma do romance de 30 e da gestão formal do governo getulista são bastante próximos. A elite legitimada no poder se propõe à reeducação das elites antigas e novas, consagrando-se indispensável pela interpretação das formas propícias à matéria. Esta, por sua vez, é o calcanhar de Aquiles do processo todo. Disforme, sem autonomia política (revolucionária) ou literária (linguística), nos dois casos é um problema para o

qual não se apresenta solução imediata. O arranjo entre elites, nas rupturas literária e política, prevalece nas duas instâncias.

O gesto que se pode ler na publicação de *A Bagaceira* é o da ascensão do romance sério brasileiro cuja fundamentação se pretende sociológica. Ainda que a sociologia enquanto atividade institucional só tivesse a primeira turma de formados em São Paulo na segunda metade da década de trinta, é evidente, assim como no caso dos folcloristas, uma perspectiva pré-acadêmica que se inaugura já no fim do século XIX. Se, para Almeida, a eleição do romance se dá por sua eficácia simbólica (o que também aponta para um público para o romance e para uma ainda inexistente cultura da discussão sociológica), o resultado é um pouco mais do que isso, implicando a fundamentação da narrativa nas injunções sociais como um modo corrente de se praticar o novo realismo do romance de 30.

Ao sugerir a tentativa de depuração da cor local, em direção a um regionalismo sóbrio, mas, ao mesmo tempo, fazer indispensável a presença da paisagem (não discutindo sua função, mas sua inevitabilidade), Almeida se coloca um problema. Trata-se da vocação híbrida do texto, com traços de experimentação (justaposição de pequenas cenas descontínuas, numa montagem mais aberta) e vocabulário modernista (mas também vocabulário de antiquário, resquícios clássicos, dando conta de uma heterogeneidade que combina defeito de formação e volubilidade).

A discussão principal, no entanto, parece ser a da relação complexa entre a pretensão sociológica e a fundamentação geográfica no seu sentido mais físico. O “sol”, ao mesmo tempo que expulsa os retirantes, também “está” neles. A explicação pela geografia, ainda na cola da perspectiva herdada, por exemplo, n’Os *sertões*, de Euclides da Cunha, mostra um compósito de intuições formativas que estão na economia, na sociedade, mas fundamentalmente na geografia, evidenciada por exemplo na distinção cultural que se estabelece entre os brejeiros (submissos pela condição “alagada” da região) e os sertanejos (insubmissos pela violência das secas). O romance poderia sair ganhando ao se colocar como síntese de todas as contribuições para o entendimento do humano. A combinação heteróclita (que incluiria filosofia, jornalismo, poesia, ampliando por fora o próprio dialogismo), no entanto, é seletiva, na medida em que serve para explicar os subalternos, submetidos pela natureza (e não pelas relações

sociais, subentende-se). Os de cima, e o escritor e o narrador se incluem aí, não são postos politicamente sob questão. A exposição social do problema no modelo do realismo não implicou, porém, numa perspectiva explicativa igualmente social. Lúcio, o protagonista bacharel e que, de sinhozinho mostra ao fim que pouco tinha, pois se torna um empresário da agricultura, é herói-civilizador no mesmo passo em que tem, através da genética materna, a honra sertaneja no “sangue”. A dupla autenticidade, de sangue (regional) e de civilização (modernização capitalista, nacional e letrada), confere-lhe a capacidade criadora que só não dá certo por um defeito atribuído à matéria (ao subalterno moldado pela região) e não propriamente às relações sociais e às vinculações contraditórias entre campo e cidade, por exemplo. Ressalte-se, porém, que a vinculação à motivação sertaneja advém da escolha de uma herança que é alegoria da natureza (e do nacional), rompendo com a herança patriarcal num gesto de voluntarismo que só a disponibilidade de classe faculta. A aliança entre o iluminismo estarecido de Lúcio e sua herança materna sertaneja (e não com a do pai, brejeira) é, ao mesmo tempo, a apropriação edipiana de um lugar social. A nova elite precisa se desfazer dos aspectos patriarcais mais abjetos que são os de sua herança paterna. Conclui-se, nesse ponto, pela representação da aliança, quase sempre incestuosa (descobre-se depois que Lúcio e Soledade são primos), entre a cultura dos narradores e protagonistas e a cultura da mulher (que nunca deixa de ser também a força da natureza convencionada na representação do feminino).¹¹⁶

Tentando desfazer-se da herança dos homens de elite do passado, as verdadeiras “raízes do Brasil”, a elite técnica-engajada das décadas de vinte e trinta embaralha as categorias explicativas, entre o racial, o mesológico, o histórico-social. A fratura, já identificada pelo autor em “Antes que me fale”, está também na própria inaptidão com a forma romance, ou melhor dito, com a sua implicação enquanto veículo de denúncia social (que, como estamos vendo, é um problema que o denunciante precisa contornar). Um idílio amoroso interrompe por quarenta páginas o “problema humano” do Marzagão. A

¹¹⁶ Em *S. Bernardo*, Madalena está num patamar intelectual mais elevado. Em *Cacau*, a relação se dá em pé de igualdade. Em *Banguê*, na relação com Maria Alice combinam-se posse patriarcal da mulher e um apego algo incestuoso até pela identidade que se cria entre Maria Alice e a Tia Maria da infância de Carlos de Melo.

representação do Outro cede espaço à revelação do mesmo (do autor), expondo o protagonismo à subjetividade.

Lúcio, o protagonista, é de certo modo expressão moderna da ambivalência, acrescida por ele ser um bacharel. Daí que se traga para a sua representação o problema intertextual de outras representações, o que retoma o “Antes que me falem” e adianta o tema comum às estratégias do romance nordestino regionalista de 30. Dessa maneira, sobre o bucolismo de Lúcio: “Seu bucolismo fora uma criação lírica. (...) refugiava-se nos livros de uma invenção fantástica que lhe haviam desorganizado a sensibilidade.” (ALMEIDA, 1989, p.116) Ora, é quando se assume consanguineamente sertanejo que Lúcio faz um uso adequado daquela mesma educação que lhe desorganizara a sensibilidade (o que o Carlos de Melo, de José Lins do Rego, não conseguirá). De outro lado, a experiência é frustra, pois o letramento dos empregados os afasta da labuta agrícola, jogando-os no “urbanismo estéril”. Ao gerar a felicidade civilizatória, Lúcio esvaziou a alegria instintiva e disforme do popular. No limite a utopia é a da terra produtiva sem seres humanos, para usufruto integral do proprietário. Pensamos que se trata de versão conservadora que repõe a discussão feita também no vanguardista (e, assim, suposto antípoda) Oswald de Andrade.¹¹⁷ Chamamos de conservadora a versão de *A bagaceira* justamente por não intentar uma conciliação de mundos: o rural deve ser remodelado pela cultura urbana, o que é bem o contrário da perspectiva de Oswald de Andrade.¹¹⁸

¹¹⁷ “Assim, o progresso, ao contrário do que o credo positivista desenvolverá no século seguinte, traz a dissensão, o conflito, a pior devoração, em suma. Sem muito esforço, esse bom selvagem se transformará no antropófago oswaldiano, o “mau selvagem, tão idealizado quanto o bom.” (NASCIMENTO, 2006, p. 152) A partir dessa leitura de Evando Nascimento, fica nítido que o bárbaro civilizado de Oswald de Andrade é a contrapartida necessária do sertanejo civilizado de Almeida. No primeiro, a importação seletiva, a partir de critérios locais; no segundo, a perspectiva iluminista fracassando no campo. Em ambos, a acusação ao mundo patriarcal (reproduzido involuntariamente no gesto “de cima” do bacharel Lúcio de *A bagaceira*). Note-se a relação de autenticidade matriarcal na linhagem do protagonista Lúcio. E também, ressalte-se, em Carlos de Melo: “Três dias depois da tragédia, levaram-me para o engenho do meu avô materno.” (REGO, 1973, p.7) A diferença de Paulo Honório, sabemos, é que ele não tem origem, ficando acima da tensão de linhagem (e melhor, jogando-a num vazio representativo: ele não é igual a ninguém, nesse sentido, não “imita”, não tem taras atávicas), o que lhe dá, mais uma vez, a perspectiva da “construção” e não da “representação”, o que, paradoxalmente, só potencializa sua representação realista.

¹¹⁸ “É, portanto, como se Oswald vislumbrasse a possibilidade de se “apropriar” do legado europeu de dois modos distintos e até certo ponto conflituosos entre si. Por um lado, pode-se ter acesso aos bens de cultura engendrados pelos diversos países da Europa (estes por sua vez em contato com as culturas de outros continentes) de maneira servil, ou seja, sem reinvenção do legado, uma mera repetição sem diferença. (...) A segunda atitude, e é essa toda a aposta antropofágica, visaria, no gesto mesmo de tomar a cultura europeia para enxertá-la em território

De outro lado, o projeto de desnudar a vida íntima do patriarcado, modelado em toda a discussão intelectual entre as décadas de vinte e trinta (no *Retrato do Brasil* ou em *Amar, verbo intransitivo*, por exemplo, ou em Lins do Rego e Gilberto Freyre, de outro lado), presente igualmente em *A bagaceira*, é um projeto que aposta nos vícios privados de modo a não comprometer a dimensão pública das mesmas relações patriarcais enquanto típicas mesmo da concepção nacional de Estado e sociedade.

A ruptura do “manifesto” de *A bagaceira* pode ser descrita em termos estruturais. A capa, numa primeira edição tosca, mas já bem recepcionada por alguns críticos de renome, traz a assinatura de um quadro importante da política e da vida intelectual do Nordeste, numa circunstância de agitação entre as forças oposicionistas à Presidência. A assinatura vem chancelando um gênero, o romance, e mais do que isso, introduzindo a rudeza do título, a condensar todo um substrato simbólico: *A bagaceira*. Um nome “respeitável”, o do autor, um nome agreste, o do romance, e o campo simbólico demarcado, romance.

A equação se faz ampliada pela introdução da variável “Antes que me falem”. A política não entra no texto. A política já estava na assinatura da capa. O prólogo é a execução de uma política indireta. Ela está na defesa da língua nacional, evocando um projeto que reconhecesse o regional nessa língua. Dotado da respeitabilidade de um glossário e de uma correção de “ss” e “rr”, o linguajar regional se faz nacional. A articulação entre regional e nacional, que no mesmo procedimento engaja o regional no próprio romance realista moderno, engajando-o simultaneamente no projeto de nação, se faz completa pela “boa” intenção disposta no último trecho de “Antes que me falem”. Outra manifestação indireta da política, na medida em que introduz o engajamento da própria assinatura comprometida já na capa. As “intenções” reiteram o compromisso, cujo objetivo é a legitimação política e literária do romance regional e do próprio intérprete, agora romancista. A presença indireta da política no texto desvela um conteúdo político ainda mais incisivo, na medida em que o escamoteamento não impede que se justifique pela política (nome e intenção) o literário, romance regional. O romance, a partir dali, torna-se um ator político.

nacional, a digeri-la, fazendo uma seleção, e impondo um cruzamento com elementos “autóctones” (se existe algo que seja estrita e inequivocamente originário de um determinado território).” (NASCIMENTO, 2006, p. 159)

Essa política se manifesta, entre outras, na questão da fome. É dado como certo n'A *bagaceira*, em termos narrativos, que a fome possa ser representada. No texto "Sobre a representação da fome", Ana Kiffer¹¹⁹ propõe que a representação da fome pode ser pensada em duas dimensões. Numa, mais imediata, a fome é exposta acompanhada da vergonha ou do incômodo com sua exposição. Noutra, mais profunda, questiona-se justamente a possibilidade da representação da fome, dada como irrepresentável (impensável), mas ainda um desafio assumido por nomes como Josué de Castro e Glauber Rocha, com o manifesto cinemanovista de 1965, intitulado "Estética da fome". No primeiro caso, a fome é transposta de modo visualmente adjetivado, como em *A bagaceira*: "mais mortos do que vivos", "comidos pela própria fome", "autofagia erosiva", "fantasmas estropiados", "titãs alquebrados". Estamos diante da concepção cenográfica e espetacular da fome, como discutida por Mario de Andrade (ANDRADE, 1976-b) na crônica "Raquel de Queiroz" (publicada em 14-09-30). Comentando elogiosamente *O Quinze*,¹²⁰ Mario explica sua opinião sobre Euclides: monumento literário, fez obra-prima. Porém, critica nele o fato de ter feito literatura sobre a seca, ou seja, de a ter tornado "estética".¹²¹

No segundo modo de articular a representação da fome, o problema é que a fome (como, se ampliarmos o quadro, a pobreza e a subalternidade) é uma matéria sobre a qual não se dispõe de forma, de um esquema. Como propõe Kiffer (apud OLINTO; SCHOLLHAMMER, 2011, p.13): "Partimos do paradoxo contínuo que é pensar o impensável. No caso da literatura e da fome, esse paradoxo se estende para o seguinte: para escrever hei de ter comido." A autora cita uma carta de Graciliano Ramos a Portinari, em 1946. Vale reproduzir um trecho em que se comenta sobre a ética da exposição das misérias:

¹¹⁹ Cf. Ana Kiffer, "Sobre a representação da fome" (apud OLINTO; SCHOLLHAMMER, 2011)

¹²⁰ Todas as soluções paliativas e retóricas ("parnasianas") sobre a seca seriam, pois, literatura, "tudo é prolongamento do livro de Euclides da Cunha" (ibid, p.252) Sobre Rachel, que teria fugido do estetismo de Euclides, Mario de Andrade diz que fez menos literatura e mais uma "conversão da seca à realidade, é uma conversão à humanidade" (ibid, p.252)

¹²¹ "Fez da seca uma obra-de-arte, e nós adquirimos por causa dele, uma noção tangencial dos nossos deveres para com o Nordeste, uma noção derivada, quase que de função puramente literária. A seca virou bonita e os nossos deveres, a própria consciência dos nossos deveres, ficaram bonitos também." (ANDRADE, 1976-b, p.251)

O que às vezes me pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejaremos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? (ibid, p.11)

A vinculação perversa entre o escritor e o sistema de exploração é desentranhada com a defesa do “poderíamos continuar a trabalhar?”. A relação entre a fome e a palavra é explicitada: sem a fome de uns o escritor pode vir a sofrer fome. Franz Kafka (2009), através da história de um “artista da fome”, noutro contexto social, sujeita a representação da fome ao mercado do entretenimento que historicamente vai sendo barateado, até que a fome deixe de ser valor de troca. Quando isso acontece, o artista, que tem uma ética do dever deslocada em relação à mercantilização, pois se trata de uma ética da honra (cumprir as regras, respeitar os prazos “sociais” para a experiência da fome etc.) que impede que jejue para sempre (o que, como instinto contrariado, conduz a narrativa à hagiografia), o artista, pois é esquecido por todos, passa a jejuar indefinidamente. Abandonado pelo mercado entre jaulas de um circo, enfim atinge o jejum indefinido, superando no plano utópico a sujeição ao sistema. De outro lado, não faz mais do que confirmá-la, haja vista a naturalização de uma ética do dever profissional indefinido. Mas será punido por essa ilusão: ninguém estava ali para assistir ou contabilizar.

Kafka, como se vê, põe a fome no ponto de tensão entre a generalidade (a fome é tão geral que é uma mercadoria, ou seja, uma instância de redução) e a fábula despersonalizada. O artista da fome é um autômato do capitalismo. Ao situar a fome no plano da obrigação profissional travestida de ponto de honra, a narrativa desvincula a fome da condição de adendo a um sujeito (que tem ou não fome, é ou não é miserável), fome enquanto adjetivo como vimos em *A bagaceira*. A fome na narrativa de Kafka é uma ética e é uma profissão, mas só é as duas coisas por ser representada na generalidade de mercadoria, quando a opacidade com o mundo retorna ao sujeito reificado como culpa. Claudio Magris relata que, para o filósofo Fichte, o mundo moderno é o mundo da culpa: a culpa de não conseguir superar as determinações históricas.¹²² O “artista da

¹²² De resto, o problema da fome em Kafka é já um problema, digamos, burguês. E tanto na fatura social do texto quanto na dimensão biográfica, que por agora pode iluminar a

fome” tem a melancolia como culpa, num mundo sem a premência do rural (no qual a culpa é a proprietária-letrada).¹²³

Seria interessante agora verificarmos a evolução do tratamento narrativo da fome a partir das dificuldades de situá-la funcionalmente, conforme detectamos a partir de *A bagaceira*. Lembramos que a fome vem sendo pensada aqui apenas enquanto ponto mais aprofundado de um problema mais amplo. A representação do “Outro”, justamente, é a forma como Luís Bueno (2006) enuncia a questão no tocante ao romance de 30.

O caso extremo da fome é o de que o faminto não pode falar. Tendo por luz indireta a declaração na carta de Graciliano Ramos a Portinari, sobre o futuro profissional do artista realista num país hipoteticamente sem fome, discutiremos mais à frente a representação da fome em dois romances de 30: *O Quinze* e *Cacau*.

Ainda em *A bagaceira*, a dificuldade de enunciação da fome advinha da identificação acrítica entre desvendamento do social (seus aspectos menos conhecidos...) e construção do mesmo social. A modernização só pode ser econômica: para ser social seria preciso um povo novo, lamenta o romance. A etapa de desvendamento (interpretação da matéria) não tem lugar na construção social planejada pelo intelectual. As perspectivas de *Retrato do Brasil* e de *Raízes do Brasil* não deixam dúvida sobre a relação problemática entre representação (como retrato) e representação (como procuração ou missão). Soluções instantâneas como a de *Cacau*, apontam para a solução

especificidade bem distante da fome por carência dos romances brasileiros: “A enfermeira fará também uma observação impressionante: “Na novela Um artista da fome, ele descreve a repugnância frente à comida, sete anos antes de sua morte, como ele mesmo experimentará quando sua laringe ficar cada vez mais comprometida.”” (LEMAIRE, 2006, p.231) Ao que Ernst Pawel, outro biógrafo citado por Lemaire, acrescenta, justamente quando Kafka corrigia as provas da novela: “O estado físico de Kafka neste momento e o conjunto da situação, a saber que ele literalmente morria de fome, eram realmente alucinantes.” (ibid, p.233) Kafka literalmente morreu de fome, decorrente da impossibilidade de ingestão de alimentos.

¹²³ “O indivíduo experimenta o sentimento de viver em um mundo caído e o próprio sentimento é percebido como culpado: como ocorrerá com as personagens de Kafka, que se sentirão culpadas exatamente porque incapazes de remir sua condição de fraqueza e de vaidade, porque incapazes de resistir ao mecanismo do mundo que as ameaça, inadequadas à força – criadora e ao mesmo tempo destrutiva – da existência. A melancolia, a sensação oprimida de sentir-se vítima, é vivida como culpa. Esse sentimento de culpa não menospreza o progresso e suas conquistas, nem se volta a idealizações nostálgicas e falsas do antigo, mas realça o nexo estreitíssimo entre o progresso e a violência das transformações que o realizam, o perigo que ameaça o indivíduo, que corre o risco de ser destronado e tragado em um anonimato indistinto.” (MAGRIS, apud MORETTI, 2009, p.1020)

revolucionária. A falta de organicidade na segunda representação (a missão) é que gera problemas à primeira, como no caso da representação da fome. A representação sempre metafórica do Outro, nesse sentido, vincula-se diretamente à constituição de um lugar de fala social para que a representação como procuração ou missão se efetue.

Rachel de Queiroz consegue sair da pretensão sociológica do romance de José Américo de Almeida e capta a seca de forma mais íntima, como na incorporação da oralidade e na representação da perspectiva dos subalternos (seguimos aqui a pista de leitura de Mario de Andrade). O retrato social, que dá destaque narrativo ao problema da fome, é prejudicado pela composição estrutural do romance. O problema consiste na alternância de capítulos que dispõem em pé de igualdade o sério (a retirada da família de Chico Bento, com a exposição literária da fome, e os aspectos subjetivos de Conceição com relação ao seu vínculo tenso com a ruralidade) e o leve (a crônica de costumes da avó tradicional, das mocinhas do interior e mesmo a tentativa de conferir subjetividade ao sertanejo-proprietário Vicente, numa construção que o opõe ao irmão bacharel). Mesmo se o romance se mantivesse no plano da seriedade, ainda assim teríamos um problema estrutural, pois a caracterização de Conceição se dá justamente na ambivalência de sertão e cidade. Se Rachel de Queiroz consegue justificar a desistência amorosa da protagonista em nome desses princípios tensos, não se desvenda a relação entre aquela ambivalência e a condição do próprio Chico Bento, que corre em paralelo. Pior, a posição de Conceição acaba sendo a da solidariedade assistencialista, reforçando o favor. Chico Bento quer emprego: “Só se a comadre arranjasse um cartãozinho do bispo...” (QUEIROZ, 1983, p.72) Conceição adota o afilhado Duquinha: “-Foi de vez, comadre. Agora não leva mais!” (ibid, p.75)

A fidelidade ao rural é premiada no caso do proprietário Vicente (até o gado dos ricos se salva!). Chico Bento, também sertanejo, mas expropriado, é submetido à solidariedade, ao dilema moral do furto, ao envenenamento do filho por alimento selvagem. Enquanto isso acontece, Vicente, o proprietário, remói seu despeito em relação ao irmão bacharel e Conceição se remói de ciúmes por Vicente. O destino de Chico Bento é decidido por ter ou não fome (livrando-se dela). O destino de Conceição é decidido também considerando a operação de distinção entre o Vicente homem do sertão e o Vicente herói de romance

romântico. Entre a necessidade e a liberdade, postas em mesmo pé de seriedade, as duas operações se contaminam e se enfraquecem. Fica romântica a exposição da fome, bem como fica no plano da exposição intelectual (de quem “não tem fome”) a decisão afetiva de Conceição.

Além disso, quando Queiroz constrói a representação de uma morte relacionada à fome, não é de fome que se morre. O olhar de cima, por mais crítico que possa ser em virtude da exposição da morte por fome, deve ser percebido na sua especificidade social. O capítulo 9 de *O Quinze* termina com a avoadá Mocinha, que se achava a salvo da fome num emprego na estação ferroviária. O tom é de comédia leve. O capítulo seguinte narrará a morte do garoto Josias. Acompanhem alguns lances da narrativa. Inicialmente, já se mostra Josias na cama, “o rosto intumescera, os lábios arroxeados e entreabertos deixavam passar um sopro cansado e angustioso.” (QUEIROZ, 1983, p.38) E um pouco depois a explicação do narrador: “Desde a véspera Josias adoecera” (ibid, p.38) narrando a fome sob a aparência de uma estripulia infantil, quase tão avoadá quanto a da garota Mocinha, que se diverte com as cantadas dos fregueses e assim se esquece da fome. Josias abandona o grupo de retirantes e acha uma mandioca venenosa. Come e depois morrerá envenenado. A questão principal, no entanto, foi a necessidade de se criar uma morte pela fome que resultasse da ingestão de um alimento em circunstância de traquinagem consciente. Afinal, Josias, quando volta ao grupo, esconde dos pais o que fizera: “-Nada não,... Fiquei ali...” (ibid, p.38) Só quando sente muita dor revela a arte: “Afinal, disse à mãe que estava com dor de barriga.” (ibid, p.39) Note-se, igualmente, as duas linhas descritivas adotadas pelo narrador, uma naturalista e outra com intenção lírica, com que se fecha o capítulo. Aqui, respectivamente: “A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, esticando o couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso.” (ibid, p.39) “E a criança, com o cirro mais forte e rouco, ia-se acabando devagar, com a dureza e o tinido dum balão que vai espoucar porque encheu demais.” (ibid, p.40) Em suma, morre-se por se ter comido erradamente. No primeiro trecho o naturalismo sucinto, na linha da sobriedade requerida no manifesto de *A bagaceira*. No segundo, justamente a “exaltação sentimental” de que se desculpa o mesmo manifesto, em virtude a “tragédia da própria realidade” (ALMEIDA, 1989, p.35) O fecho de ouro é o símile

poético com que se reafirma o narrador assinalado, porta-voz da autoria ideológica.

Permitam-nos agora repassar cinco páginas do capítulo “Alugado”, presente nos primeiros momentos de *Cacau*. A exposição quer mostrar a oscilação significativa da fome e a solução narrativa para falar da fome sem ser faminto (lembrando o adágio do trecho acima de Ana Kiffer). É importante destacar que o episódio configura uma entrada mítica, ao associar religião e fome, bastante funcional para o romance “proletário”. Se a representação da fome é precária, seus efeitos literários, que adentram num entorpecimento das imagens a partir de uma condição alucinatória-onírica de fundo orgânico (a fome), são significativos em duas instâncias. Primeiro, ao possibilitar a crítica indireta (pois lírica) da religião, o que conta pontos para o romance enquanto tese proletária. Depois, ao instituir para o leitor, inicialmente no plano lírico (o que infelizmente depois se abandona em nome do didatismo lúcido), numa brevíssima narrativa encaixada, a relação entre fome e desejo no plano da crítica social. É, além disso, um momento que, mesmo discursivo, resolve no plano da ação (e não no do comentário do protagonista-narrador), da visualização, o problema da representação crível de Sergipano como um subalterno (em decorrência principalmente de sua origem aristocrática). Na cena, Sergipano não consegue emprego em Ilhéus, sente fome e pensa em roubar. Iniciamos a partir da primeira menção ao problema:

Apesar de tudo eu não sentia fome. Sentia ódio de todos. Andei ao léu o resto da tarde. Os homens passavam para suas casas carregados de embrulhos. Então comecei a sentir fome. (...) Detive-me junto a uma padaria. Pensei em Jesus multiplicando os pães. Mas logo depois não via mais Jesus. Via a fome. E a fome com os cabelos de Jesus e os seus olhos suaves. A fome multiplicava os pães, enchia a pastelaria toda, deixando um canto apenas para o empregado. Após multiplicar, dividia. A fome tinha agora um manto de juiz e a mesma expressão terna de Jesus. E dava os pães todos aos ricos, que entravam em procissão com notas de cem mil-réis nos dedos com anéis e mostrava um grande pedaço de língua aos pobres, que na porta estendiam os braços secos. Mas os pobres invadiam a X do Problema, derrubavam a imagem da fome e levavam os pães. Fui entrando com eles. Mas o empregado deteve-me: - O que é que quer? Passei a mão pela testa. O suor corria. Os ratos, no meu estômago, roíam, roíam... (AMADO, 1987, p.18)

O tema da fome é adiantado em relação à sua presença efetiva, o que diminui o impacto da experiência que segue, ainda que não a inviabilize. O

narrador inicia dizendo que ainda não sentia fome, apenas ódio. Horas depois, começa a ter fome, o que o conduz à alucinação na “Pastelaria X do Problema”. A alucinação cria uma cena com pães, Jesus, ricos “em procissão com notas de cem mil-réis” (colagem interessante das dimensões religiosa e capitalista), pobres que coletiva e violentamente tomam a cena e a fome, que se confunde com Jesus, com um juiz e com um monstro que mostra a língua aos pobres. A figuração onírica da discussão séria é importante para a economia de convencimento político do livro, na medida em que é atravessada justamente por um momento (individual) de plena identificação de Sergipano com os pobres. É uma pena que Jorge Amado não aproveite melhor o episódio. A fome, se veio justificada numa situação de desemprego, conhecendo diferentes estágios (não ter fome, ter fome, pensar em roubar, ter a alucinação, ter vergonha de ter fome, receber a ajuda de um igual, ter a perspectiva de continuar tendo fome, descrever-se como semi-esfomeado, receber novamente alimento do conhecido), não tem impacto na construção do personagem, pois nem o assunto é retomado ao longo do romance, nem a satisfação da fome é sequer descrita, o que dá um fim abrupto à construção.

Percebe-se que a relação entre Sergipano e a fome é a do estranhamento: como formalizar a fome? Nesse sentido, o problema do autor (que formaliza uma fome que não é a sua) é o mesmo do personagem, que sente fome pela primeira vez. Se há um problema em se adiantar o tema da fome, as reações seguintes são de estranhamento com a fome. Associa-se a fome à vontade de furtar e depois vem a alucinação, para enfim se ter vergonha de ter fome: “Eu sorria confuso, quase com vergonha de ter fome.” (ibid, p.19) Só a comida introduz a reflexão. Ao receber a primeira refeição do guarda Roberto, Sergipano recebe a informação de que os esfomeados se acostumam com a fome. Em chave específica, uma outra forma de arte da fome.

Roberto, o personagem que compra alimento para Sergipano em Ilhéus, funcionalmente é a indicação de Jorge Amado de que a felicidade dos personagens pode estar ao lado da vida pobre, ética igualmente adotada por Sergipano, inclusive na sua leitura das funções do literário. Essa discussão só é possível se vinculada a uma (inverossímil) mobilidade social intensa. Roberto, como muitos personagens de *Cacau*, é caracterizado sob essa condição,

apontando ainda para uma mobilidade enfim revolucionária, no ritornelo difuso da revolução comunista presente no “um dia, um dia”:

- Pois eu aqui como está me vendo, não fui guarda toda a vida. Já tive dinheiro. Montei uma loja. Perdi tudo, nunca dei para ladrão. Passei fome, hoje ganho cento e vinte mil-réis. Mas estou contente, sabe? É preferível ser pobre a ser rico e viver como esse miserável. De que servem eles? Só sabem furtar... E rezam. Rezam, acredite. (...) Um dia, um dia... (ibid, p.21)

A fome, como se percebe, é situada no espaço urbano, onde igualmente se encontra a solidariedade de um igual. Aspectos relacionados usualmente ao meio rural (a fome e a solidariedade), ganham aqui dimensão universal, o que mostra a perspectiva de Jorge Amado com relação à universalização tanto da exploração quanto dos bons sentimentos populares. Além disso, se atentarmos para o romance anterior do autor, *O país do carnaval*, veremos que ali também, mas sob um ponto de vista distanciado, o protagonista (o rico intelectual-fazendeiro Paulo Rigger) defende a mesma perspectiva sobre a fome:

-Um rico homem ladrão deita-se com o estômago satisfeito e dorme o sono do mais inocente filho de Deus. Mas o pobre, que foi para a cama com o estômago a dar horas, esse desgraçado não conseguirá conciliar o sono, com remorso de não ter roubado...” (ibid, p.117)

Ou, mais à frente, quando Paulo Rigger diz para uma mendiga que é infeliz, recebendo a resposta que ecoa na sugestão que seguimos de Ana Kiffer: “-Quem não tem fome não conhece a infelicidade, meu senhor.” (ibid, p.118)

Mas não se tem um aproveitamento narrativo adequado da questão no segundo romance de Amado. O problema está no fim abrupto da discussão sobre o tema em *Cacau*, uma vez que, satisfeita novamente a fome com uma feijoada paga pelo amigo Roberto, some o assunto e se entra num outro quadro. A viagem para trabalhar na zona cacauzeira é vivida supostamente sob a mesma penúria e, no entanto, não há qualquer menção a fome, o que concede, no plano justamente da construção do protagonista, mais um problema entre outros muitos. O desarranjo narrativo de *Cacau* é expressão de toda uma história do mau jeito em se falar do rural e da pobreza, da significação de ambos na estrutura social. É um desarranjo mais da ordem de personagem e narrador, no protagonista Sergipano-João Cordeiro, do que na própria incompatibilidade da

matéria, entre sertanejos e proletários. O desarranjo está na dificuldade em falar daquilo que compromete aquele que fala.

3.5 HISTÓRIA DOS NOMES RURAIS

A arte brasileira do século vinte, em particular a música e a literatura, representaram a ruralidade, até o início da década de 1930, sob a moldura de três nomes matriciais: caboclo, roça e sertão. A generalidade, desse jeito, é a marca, o que indicia uma perspectiva que se faz extremamente de fora da matéria rural, sobrevoando-a e definindo-a no plano da nostalgia e do romantismo folclórico. Um estudo mais materialista, que permitisse um outro olhar para além das opiniões, poderia estar centrado na própria materialidade das obras. É o que tentaremos aqui, remetendo-nos aos títulos de romances e canções em perspectiva comparativa. Como a discussão sobre as canções é apenas ilustrativa e foge ao tema direto desta tese, tratemos dela já de uma vez para uma introdução qualitativa à discussão mais quantitativa sobre os títulos dos romances.¹²⁴

A publicação de cancioneiros populares remonta, entre outros poucos, a José de Alencar, com *Nosso cancioneiro*, e a Sílvia Romero, com *Cantos populares do Brasil*. A primeira edição do *Cancioneiro do Norte* de Rodrigues de Carvalho foi em 1903, sob material coletado basicamente na Paraíba (tendo uma importante segunda edição aumentada justamente no ano de estreia de *A bagaceira*, em 1928). De 1908 é a primeira edição do *Folklore Pernambucano* de Francisco Pereira da Costa, folclorista ligado ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.¹²⁵

¹²⁴ “A função primeira do título é a de referência. Ele evoca todo um texto por um signo que o compreende, sem que este seja sobrecarregado de alguma outra propriedade.” (COMPAGNON, 2007, p.106) A ambivalência dos títulos é que se compõem de um sentido próprio e de uma denotação relacionada ao enquadramento da experiência rural que se quer representar. Por estar colado ao nome do autor, compondo a unidade de homem e obra na “obra” livro, “o título intitula menos o texto que titula o autor: Aristóteles é autor titulado do *Organon*, como se é fornecedor da corte.” (COMPAGNON, 2007, p.110)

¹²⁵ “(...) dentro da teia de construção historiográfica do período o *Folklore Pernambucano* traz em si uma novidade metodológica: o uso da linguagem oralizada do povo como elemento constitutivo da obra, dando a estas vozes a mesma verdade de letras impressas de documentos oficiais” De outro lado, há críticas a Pereira da Costa, pois seria um compilador de fontes, sem provas documentais. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH •, São Paulo, julho

Também o cancionero sertanejo ligado à incipiente indústria cultural compõe sua linhagem no século XX. Se o gênero estoura a partir dos anos quarenta e compõe sistema, no período formativo (em que o rural se confunde ao tango, ao samba etc.), a presença é significativa, mas a preferência das gravações é concedida aos estilos urbanos. Dessa maneira, a partir do *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*,¹²⁶ investiguemos brevemente a presença da música rural (no Brasil do século vinte) até o início dos anos de 1930.

A generalidade predomina, além do sentimentalismo nostálgico e acrítico. Outro dado é a hibridez entre samba, tango etc. e a temática rural. Atente-se para os títulos de molde pitoresco (e redundantes na retórica das modas da indústria cultural)¹²⁷: “Luar do sertão” (toada de autoria polemicamente concedida a Catulo da Paixão Cearense), “Nhá Maria” (canção de Joubert de Carvalho, de 1928), “Marvada” (modinha-canção de Freire Jr. e Gilberto de Andrade, de 1930), “Tristeza de caboclo” (“tanguinho” de Marcello Tupynambá e Arlindo Leal, de 1913, um registro entre o dançante e o operístico), “A casinha da colina” (de 1925, cantada por Aracy Cortes), “Casa de caboclo” (Luiz Peixoto e Heckel Tavares, de 1928), “O sertanejo enamorado” (Ernesto Nazareth e Catulo da Paixão Cearense, de 1905), “Cabocla apaixonada” (tango sertanejo – também aparece como maxixe – de Marcello Tupynambá), “Chico Mulato” (com Raul Flores e Florêncio) e “Meu ranchinho” (com Mandi e Sorocabinha).

Augusto Calheiros, grande nome dos anos vinte, pertenceu aos *Turunas da Mauricéia*, grupo vocal e instrumental criado no Recife, em 1926. Também cultivaram o regional os *Turunas Pernambucanos*, grupo anterior, criado no Recife em 1920, no qual participaram os famosos Jararaca e Ratinho, com músicas como “Do Pilá”, rojão nortista. Os *Turunas da Mauricéia* tinham por mote a quadra sempre reprisada nos espetáculos:

2011 “F. A. Pereira da Costa e o Folklore pernambucano: Escritas da História” Tássia V. Brandão Teixeira

¹²⁶ Disponível em www.dicionario.mpb.com.br.

¹²⁷ Nem Villa Lobos se furtou a esse modelo de títulos comerciais. Na Suíte Floral, por exemplo, com os títulos “Idílio na rede”, “Uma camponesa cantadeira” e “Alegria na horta”. Mesmo nas Bachianas Brasileiras, n.2, compostas em 1930, com os títulos: “Canto do capadócio”, “Canto da nossa terra”, “Lembrança do sertão” e “O trenzinho do caipira”.

Cantamos canções do mato
 Nem é outra a nossa ideia
 Dizem que somos de fato
 Turunas da Mauricéia

Entre outras músicas, tinham “A canção da sertaneja” e o famoso samba “Pinião”, de Calheiros e Luperce Miranda. O interessante desse último dado é que se faz necessário estabelecer uma proximidade maior entre o próprio samba, que ganhou fama como música dos morros do Rio de Janeiro, e a música de temática ou forma ruralizada. São várias as relações, mas aqui destacaremos, além do samba “Pinião” (forma samba e conteúdo rural), a figura de Gastão Formenti, cantor de músicas de inspiração rural (“Casa de caboclo”, “Cabocla apaixonada”) e que, com Carmen Miranda (cuja ligação com o samba é direta), foi o primeiro cantor brasileiro contratado por uma rádio (a Mayrink Veiga, em 1930). Outro dado sugestivo desse momento ainda híbrido é que a única presença em vídeo do sambista Noel Rosa tenha sido justamente a de sua participação no Bando de Tangarás, com o samba rural “Vamo fallá do Norte”, no qual predomina o simulacro do regional em nome do samba. Como se percebe, no cancionário popular tem-se a dimensão mais generalista da referência ao rural, indistintamente associado a “mato”, “caboclo”, “sertão” etc. O “efeito de rural” é tomado duplamente da matéria (idealizada) e da história da própria representação (daí a “coincidência” nos títulos das músicas, que rodeiam os mesmos termos). Além disso, percebe-se que a ruralidade não constitui seus próprios gêneros e, quando o faz, recebe os “acertos” de folcloristas especializados. É o caso de Cornélio Pires, apresentando a primeira moda de viola, “Chiquinho do sertão” (de 1929), como “folclore paulista”.

Por fim, tomemos esta canção “Belezas do sertão”. Optamos pela transcrição da letra em virtude da tensão que apresenta entre os velhos e os novos tempos (a partir do romance de 30) quanto à representação da ruralidade. Ainda que a canção queira demarcar um território “sincero” (pois autêntico, de “filhos da terra”), e que o faça sob a queixa da generalização superficial do tema (“Tem muita gente cantando”), típica da postura turística no canibalismo comercial da música popular, por outro lado não há ainda o investimento no tratamento sério (a “sobriedade” de que tratará o prefácio “Antes que me fale”,

de *A bagaceira*), de ressaltar das contradições do próprio rural. Justamente por isso, o sertão vem retratado como “belo” e “lindo”. Porém, a relação mais rica para a leitura dos romances rurais da década seguinte é a que se dá entre verdade e saudade. Esta relação já vem adiantada na canção, que põe a situação de modo mais explícito: a apreciação orgânica do sertão é concedida com exclusividade aos “filhos” da terra que, se saudosos do lugar, indiciam também uma ruptura (no sentido de desencaixe) e uma hibridez que são estruturais ao romance de ruralidade. Vejamos a letra:

Tem muita gente cantado
Belezas do meu sertão
Mas por certo tem faltado
O amor, a alma e a expressão

Sendo tão belo e tão lindo
O sertão da minha terra
Só quem n'alma o está sentindo
Canta bem o que ele encerra

Não é só a madrugada
Ao romper a luz do dia
Mas também a passarada
Cantando a sua alegria

E os versos do sertanejo
Simples, meigo e jovial
Tendo a doçura de um beijo
Puro, santo, virginal

Só assim é que alguém canta
As belezas do sertão
Só canta belezas tantas
Quem tem alma e coração

Pois só canta com verdade
As belezas do sertão
Filhos que choram a saudade
Nas cordas do violão

(Belezas do sertão – Augusto Calheiros e Nélon Paixão, 1927)

No tocante à discussão dos romances brasileiros, utilizamo-nos de um critério bastante restritivo (e mesmo intuitivo), pois não se elencarão romances regionais ou rurais, mas romances cujos títulos fazem referência direta ou indireta à ruralidade. De qualquer forma, trata-se de através única e exclusivamente chegar-se à indicação de que o romance aborde a ruralidade. *S. Bernardo*, que sabemos ser nome de uma fazenda, é questão complexa, pois é também o nome de um romance escrito sob pseudônimo por Paulo Honório.

Dessa forma, não entra no critério de título rural. Naturalmente a identidade entre o nome da mercadoria romance e a presença ou não da ruralidade não será averiguada. Há romances com títulos não-rurais, mas que tratam da ruralidade, assim como o contrário. A aferição estatística, por fim, será realizada apenas quanto à proporção entre romances publicados a cada década (cujo levantamento não pode ser considerado completo) e os romances com títulos rurais. Estatística parca e aproximada, mas que talvez nos permita delinear uma ideia geral da qualidade da presença da ruralidade nos títulos dos romances brasileiros até o fim da década de trinta.¹²⁸

Desse modo, entre 1901 e 1910, dos 47 romances por nós levantados, encontramos apenas *O caboclo*, *Um drama na roça* e *Cabra curado* como títulos com presença rural. Há presença de alguns romances sabidamente de discussão rural (como *Canaã* ou *Luzia-Homem*), mas que escapam ao critério que concede primazia rural ao título de um romance. Na década seguinte, dos 63 romances por nós pesquisados, *Correio da roça*, *Os cangaceiros*, *Fruta do mato* e *Coivara* são os únicos títulos rurais num período da literatura como sorriso da sociedade ou em ambições mais sérias e angustiadas, encenando psicologias.

Senhora de engenho, *Bugrinha*, *Narrativa de um médico de aldeia*, *O vigia da casa-grande*, *A filha de Dona Sinhá*, *A balaiada*, *A bagaceira* e *Sinhazinha* perfazem oito romances entre os 99 romances pesquisados de 1921 a 1930. Os critérios eliminaram *O Quinze* entre outros romances rurais. Entre 1931 e 1940, dos 187 romances pesquisados, consideramos com título rural os seguintes (note-se a ausência, entre outros, de *S. Bernardo*): *Cabocla*, *Garimpos*, *Menino de engenho*, *Cacau*, *Bangüê*, *O alambique*, *Sinhá-Dona*, *Terra roxa*, *O boqueirão*, *Brejo*, *Figueira velha*, *Maria Cabocla*, *Usina*, *Floradas na serra*, *Gado humano*, *Safra*, *Xarqueada*, *Caboclo d'água*, *Olhai os lírios do campo*, *Pedra bonita*, *Poço dos paus*, *O Paracoera*, *Vidas secas*, *Sapé* e *Riacho doce*, perfazendo 25 romances. Novamente ressaltando a provisoriedade desta estatística, atente-se para a porcentagem por décadas: 6,3% entre 1901 e 1910;

¹²⁸ “O nome do autor e o título, na capa do livro, procuram antes situar este último no espaço social da leitura, colocá-lo corretamente numa tipologia dos leitores, porque meu primeiro contato com um livro passa por esses dois signos.” (COMPAGNON, 2007, p.111)

6,3% entre 1911 e 1920; 8% entre 1921 e 1930; e expressivos 13,3% entre 1931 e 1940.

Para além das representações quantitativa e percentual significativamente maiores, dobrando a presença da nomeação rural nas capas dos romances em relação às duas primeiras décadas do século, a presença da ruralidade nos títulos dos romances da década de 1930 pode ser lida como um ganho em especificidade, cuja associação mais direta é com o tratamento romanesco sério que se constitui no período. Destacam-se a forte presença dos romances de Lins do Rego, a presença da diversidade regional, a associação entre mundo rural e desumanização (*Vidas secas* e *Gado humano*) e a associação entre rural e áreas específicas da produção ou do negócio rural (*Alambique*, *Usina*, *Garimpos*, *Safra*). Qualitativamente, então, há na década um encaminhamento da significação da ruralidade para leituras regionais, sociais, humanas (a partir da desumanização) e econômicas.

No caso de *S. Bernardo* (e em parte também nos títulos de *Bangüê*, *A bagaceira*, *Cacau*, *Usina* etc.) o que se tem é a revivescência letrada do antigo costume de se denominar os fazendeiros em relação à topografia. É o que nos conta Camara Cascudo, tratando principalmente do século dezenove: “Os fazendeiros perdiam o nome de família. Todos eram conhecidos pelo nome próprio acrescido do topônimo. Coronel Zé Brás dos Inhamuns, Chico Pedro da Serra Branca, Manoel Bazio do Arvoredo. Nomes dos homens e da terra, como na Idade Média. Tempo bonito.” (CASCUDO, 1984, p.16) O romance de Graciliano é direto: o homem e a fazenda. Mas também se pode ler: o homem e o romance. O autor, Graciliano Ramos, nesse ponto, é autor do romance, mas igualmente da fazenda. Como Paulo Honório, que, se não assina o livro, sugere que usará pseudônimo. De qualquer modo, talvez nem Graciliano Ramos nem Paulo Honório, se ali nos nomes pessoais existe uma instabilização da autoria. Apenas *S. Bernardo*. Mas *S. Bernardo* fazenda ou *S. Bernardo* livro? Fazenda-livro ou livro-fazenda, e ficamos com esse objeto literário vivo nas mãos, que funciona por si mesmo, autonomia do literário, no sentido de forma literária, mas que só o faz por estar no mundo, naquele mundo específico, sob uma posição específica da estrutura social.

No mesmo capítulo das citações, icônicas presenças do literário sobrepostas à matéria rural, importa-nos notar que o romance regionalista de 30

se lançou como mercadoria com uma série de elementos não-textuais, que iam da presença paratextual (em *Cacau*, ou n'A *bagaceira*, no prefácio e no glossário) à perigrafia das ilustrações, dos itálicos, das orelhas. Essas rubricas contribuem, quando não orientam, para um julgamento antecipado do romance. O glossário, em específico, confere autenticidade, prova de fidelidade tautológica e pleonástica. Para que o termo local seja localizado é preciso sua localização. E vice-versa. O glossário é, nesse sentido, menos uma prova da verdade do enunciado e mais uma prova da autenticidade da enunciação, consagrando, em nome da matéria, aquele que a representa. Perceba-se que a representação enquanto retrato (sugerida pelo glossário), ao se fazer glossário orienta a validade literária para a enunciação (para o enunciador), consagrada como autêntica pela própria bula.

O ganho em especificidade e em seriedade obtido nos anos de 1930 não se fez sozinho. Entre outros movimentos do campo cultural em direção à ruralidade e à especificidade regional, poderíamos destacar os estudos sobre os falares regionais. Citemos o trabalho de Amadeu Amaral, de 1920, *O dialeto caipira: gramática, vocabulário*:

O estudo de Amadeu Amaral sobre o dialeto caipira apresenta dois aspectos inovadores que justificam a importância que é atribuída à obra. 1º) Trata-se da primeira tentativa de se descrever de forma abrangente um falar regional brasileiro. Os trabalhos anteriores de natureza dialetológica voltam-se basicamente para o estudo do léxico do português do Brasil, em âmbito geral ou regional, constituindo-se em dicionários, vocabulários, léxicos (Ferreira e Cardoso, 1994). Diferentemente, o estudo de Amaral revela uma preocupação muito mais ampla, procurando descrever o falar caipira em seus diferentes aspectos – fonético, lexical, morfológico e sintático. 2º) Do ponto de vista metodológico, o trabalho se orienta por princípios rigorosos, que Amaral considera indispensáveis na investigação dialetológica e que conferem confiabilidade à sua descrição, a saber: necessidade de pesquisa *in loco*; rejeição de dados não verificados pessoalmente pelo investigador; clareza, objetividade e precisão na descrição dos fatos e no registro das formas. Esse cuidado metodológico é ainda mais notável se lembrarmos que Amadeu Amaral foi um autodidata e que sua investigação foi desenvolvida em época em que não contávamos ainda com um centro universitário de pesquisa em São Paulo. (CASTRO, 2006, p. 1937)

Para que se pense no ineditismo de Amaral, cujo trabalho podemos situar no rol do folclorismo autodidata e pré-acadêmico, citemos trabalhos posteriores ao dele. Em 1923, Antenor Nascentes publica *O linguajar carioca*;

em 1934, Mário Marroquim edita *A língua do Nordeste* e, em 1938, José Teixeira publica *O falar mineiro*. É nesse sentido que se pode entender o glossário de *A bagaceira*: ainda que obra literária, traz consigo essa pretensão de geografia linguística. Os termos rurais, como se nota, num Brasil que se modernizava com lentidão longe das grandes capitais, são objetivados e catalogados no mesmo processo de descoberta moderna do país. Como vemos nos objetivos metodológicos de Amadeu Amaral, a pesquisa *in loco* e a chancela do observador são indispensáveis como metodologia. Novamente o personalismo inevitável numa situação de vazio institucional.

Em *A língua do Nordeste: Alagoas e Pernambuco*, de 1934, Mário Marroquim, o prefácio de Gilberto Freyre (para a segunda edição, de 1943) destaca a saída de Marroquim do gabinete em direção à vida comum: “Entre os próprios analfabetos. Entre praieiros, matutos, brejeiros, sertanejos do Nordeste do Brasil.” (MARROQUIM, 1996, p.5) Freyre destaca a ausência “de preocupações gramatigueiras e de afetações acadêmicas” (ibid, p.6) Enquadra-se pois, o estudo, no mesmo plano das obras literárias nordestinas da década de 1930, pois Marroquim faz uso dos romances como fonte de estudo.

A importância da obra de Marroquim, contemporâneo dos nossos romances, ainda que consideremos esse movimento em direção ao popular como essencial, dá-se particularmente por sua dimensão “científica”, embasando mesmo o romance regionalista do período com a legitimidade do estudo linguístico. O procedimento é importante na medida em que formaliza cientificamente a oralidade como orientação de uma nova gramática literária. A eleição do que seja a língua brasileira falada (com suas variantes regionais), projeto de predileção de Mário de Andrade, por exemplo, é igualmente uma operação de classificação e depuração pela formalização. A oralidade literária é institucionalizada e mesmo normatizada, elevando-a e tornando-a “séria” em distinção aos usos menos mediados anteriores, por exemplo num autor como Catulo da Paixão Cearense. A operação é de racionalização. *Menino de engenho*, de Lins do Rego, é referido como “um documento literário dialetal.”

Sintomático é que, à maneira personalista da metodologia de Amadeu Amaral, também aqui em Marroquim se dê o mesmo, com a variante da intromissão pessoal típica de uma operação de sugestão nostálgica da ruralidade que poderíamos remontar ainda a um Joaquim Nabuco referindo-se

ao “Massangana” (ou à abertura de José de Alencar para o romance *O sertanejo*). Veja-se a convencional legitimação pessoal na associação entre pesquisa e nostalgia presente não num prefácio, mas no próprio corpo do texto (no capítulo sobre “Dialeto”). O modelo de escrita autobiográfica de um Gilberto Freyre, como se poderá notar, não é particular apenas do autor de *Casa-Grande & Senzala*. Marroquim, aqui, assemelha-se a um “menino-linguista de engenho”:

Nascido à margem do Jacuípe, no centro da zona da mata entre Pernambuco e Alagoas, desde a infância cantam-me ao ouvido as expressões dialetais. Estudar agora as suas formas, analisar as suas tendências é para mim um doce prazer, uma volta ao passado tão confortadora e refrigerante como um banho debaixo das ingazeiras do meu rio natal. (MARROQUIM, 1996, p.20)

4 ESCREVER O ROMANCE RURAL: *CACAU*

Fourrier irrompendo por entre o nevoeiro das ideias e das aspirações
de hoje a tua luz

Filtrando a sede de ser melhor e mantendo-a ao abrigo de tudo o que
poderia torná-la menos pura embora eu pudesse tomar por
comprovado e é esse o caso que a melhoria da sorte humana só pode
verificar-se muito lentamente por etapas à custa de reivindicações terra
a terra e de frios cálculos a verdadeira alavanca continua a ser a crença
desmedida num futuro edênico e vistas bem as coisas é ela também o
único gérmen das gerações a tua juventude

(...)

Destacado sobre campo de estrelas a mão ardorosamente levada até
à colmeia onde Herschel a rainha reúne os seus satélites conhecidos
e ainda não descobertos num ódio irreduzível à frustração de toda a
ordem que mostra para vergonha das sociedades mais arrogantes o
rosto enegrecido duma criança perto do forno duma fábrica na
suavidade das baladas do relógio de Pol de Limbourg o teu tacto
extremo no excesso

Com grande escândalo de uns sob o olhar um pouco menos severo de
outros erguendo o seu peso de asas a tua liberdade

Ode a Charles Fourier (BRETON, 1994)

4.1 QUESTÕES DE MÉTODO

Para o sociólogo Pierre Bourdieu, em *A produção da crença* (2004), analisando o campo de produção artística da sociedade francesa, o contraponto estrutural básico que se tem após a autonomia da arte e a criação de um mercado artístico, é justamente aquele que se dá entre o interesse e o desinteresse. As estratégias em torno às regras de consagração dos nomes¹²⁹ erigem-se, pois, entre a adesão extra artística, interessada, tanto em relação à mercadoria como ao poder, e o fechamento na torre de marfim nos critérios estéticos desinteressados (no sentido kantiano da discussão). Ora, extremamente falha seria uma transposição linear dos conteúdos de interesse e desinteresse, mas possível como mecanismo hermenêutico seria a transposição lógica daquela descrição, da forma e não dos conteúdos. A forma nacional dessa equação, no período que nos interessa, se faz da seguinte maneira: o polo do

¹²⁹ “A única acumulação legítima, (...) consiste em adquirir um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar, além de objetos (é o efeito de grife ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, exposição etc.), portanto de dar valor e obter benefícios desta operação.” (BOURDIEU, 2004, p.20)

interesse é apenas o da arte burguesa (e especialmente nos anos de 1920 e 1930), o polo desinteressado, num primeiro momento modernista, conjuga retrato do Brasil e desvairismo formal; se detém sobre a missão social de organização da matéria nacional, a partir de um acesso privilegiado às formas (simultaneamente do mundo da cultura, letrado, e do mundo da experiência, pela “honestidade” realista).

Se Oswald de Andrade escreve que o contrário do burguês não é o proletário, mas o boêmio, o polo do desinteresse (pelos valores comerciais da literatura) pode ser preenchido também pela missão social e pela arte engajada. A especificidade de nossa experiência histórica, portanto, permite que a discussão de Bourdieu seja pensada aqui sob outros conteúdos, o que por certo encaminha também significativa operação formal, pois um mesmo autor, como Lins do Rego, pode estar no polo do desinteresse (com seu romance seriamente interessado nas explicações subjetivas) e ser, ao mesmo tempo, o autor mais vendido entre os seus pares de gênero e tema, inclusive viabilizando ciclos comerciais de multiplicação do valor-de-troca ficcional.

A recusa do comercial, na forma do romance burguês,¹³⁰ como se vê, pode ser operada, nas condições sociais dadas, a partir de um desinteresse que é igualmente o da “arte pela arte”. Desse modo, o conteúdo diversamente disposto opera mesmo uma ressignificação da autonomia da arte, enredada por uma especificidade que a coliga ao político (sendo a arte proletária o ápice daquele desinteresse) e à missão de gnose social.

A negação conjuntural dos de 1930 em relação às vanguardas modernistas vai um pouco além disso, pois empurra a valorização da pesquisa estética em si para o polo do interesse (dos ricos do café, pessoal, exibicionista, de chocadeira mecânica ou como se queira chamar), daquilo que se deve escamotear para que se fique em dia com a sinceridade. O capital simbólico, nos termos de Bourdieu, são os ganhos do desinteresse, convertidos em crédito a partir de uma ideologia do carisma criador (e que pode ser o do

¹³⁰ Ao longo da obra de Lukács encontra-se a tese de que a revolução dependia, para além das necessárias ações práticas, de uma sensibilização que só o “sujeito genérico” proposto pelos grandes artistas poderia proporcionar (uma espécie de revolução ‘profunda’) de enriquecimento espiritual. Trata-se de um elogio da ‘grande arte’, que poderia enriquecer o horizonte das pessoas. Ou seja, Lukács, ao contrário de Jorge Amado, não abriu mão da literatura burguesa. O problema para Amado, obviamente, dava-se em relação à desconjunção que via entre a matéria rural e o próprio romance burguês.

“engenheiro de alma”, termo stalinista para os ideólogos socialistas da arte). O conteúdo, de tal maneira, é diferente e reconfigura mesmo o sentido da forma proposta por Bourdieu. No entanto, é justamente em sentido diverso que Bourdieu pode aqui nos ser útil. No mesmo texto acima apresentado, o sociólogo discute os padrões coletivos de crença no desinteresse. Cabe aos que entram no campo literário, como os regionalistas nordestinos, o uso de rebeliões parciais, sendo uma delas, talvez a principal, justamente o retorno às fontes, descompondo em artificialismo os hegemônicos. O retorno às fontes, no caso conjuntural brasileiro, consistiu no rearranjo federativo, de inclusão regional, tomando-se a contribuição ‘museificada’ da ruralidade como cerne da identidade nacional. O culto, como sói acontecer, se faz em relação aos mortos (e não necessariamente pelo luto, pois também há a festa aos mortos), ou àquilo que se possa colocar no lugar, no caso, a ruralidade. A subversão herética operada a partir do regional e do rural, legitimada, grosso modo, pelo sotaque dos letrados, não rompeu, no entanto, com o próprio lugar instável dos intérpretes sociais e artísticos. O que se teve, em específico, foi a escamoteação literária da entrada em cena da própria mercantilização da literatura em níveis industriais e, além disso, enquanto capital nacional (particularmente sob a substituição de importações, que, no caso literário, começa no papel e termina nos autores estrangeiros, de caríssimo acesso na década de trinta).

O desinteresse em Graciliano Ramos é da ordem da abordagem romanesca em tom irônico, desdenhando mesmo do mundo sério da representação mecanicista (em especial a de pretensões eruditas). José Lins do Rego tem na abordagem interior (que se protocola como exterior), em nome da essência espiritual, o centro do seu desinteresse. Jorge Amado, por sua vez, deu saltos que vão de uma discussão de ideias em *O país do carnaval* a uma virada proletarizante em *Cacau* e *Suor* (para ficarmos só nos do início), em suma denegando tanto o comércio (sendo ele um autor muito bem vendido, já no início da carreira, com especial destaque justamente para *Cacau*) como a arte pela arte, legitimando de modo político o rebaixamento. De qualquer forma, não há desinteresse individual, mas que se encaixa numa série de expectativas do campo literário, implicando em padrões de crença coletiva.

Pensando agora em Jorge Amado e em sua entrada numa posição específica do campo literário, a da produção de “romance proletário”, a grande

questão em termos de adequação aos padrões de crença coletiva se coloca quanto à sinceridade. A sinceridade, em Bourdieu, é definida como adequação entre disposição do ocupante e posição social do posto ocupado, de modo que a sinceridade seja, em outras palavras, uma retórica,¹³¹ ou seja, a adequação a um modo esperado de comunicação: “não se prega senão a convertidos.” (BOURDIEU, 2004, p.57) Em definição, trata-se da adequação “às leis específicas do campo” (ibid, p.58), lembrando aqui que “campo” é um operador que não se encontra isolado socialmente, mas sob autonomia relativa, a partir do princípio weberiano de autonomização progressiva das instâncias sociais sob a modernidade. No caso de Jorge Amado, às leis específicas do campo de produção de romance proletário, do qual o próprio Amado é o mais famoso dos fundadores no Brasil. Para Luís Bueno,¹³² por exemplo, o ideal de leitura é verificar a relação entre projeto e realização, ou seja, verificar a instância narrativa. O romancista consegue realizar seu projeto? Se o projeto é fazer literatura proletária, a realização deve ser típica: o patrão ruim e o operário injustiçado e bom. Todo burguês é, por consequência, mau. O romance, porém, é o gênero de complexidade psicológica (do indivíduo). Logo está aí a dificuldade do romance de propaganda, que reduz a tal complexidade. Como se resolve isso em *Cacau*? Colocando o filho de rico empobrecido como narrador (e não o mero operário). Está aí o limite de Jorge Amado: não consegue criar um narrador proletário. É o “intelectual” o porta-voz do outro, do povo.

Em relação à estreia romanesca, no entanto, Jorge Amado opera uma completa reconfiguração de seu capital simbólico, num gesto semelhante ao realizado por Oswald de Andrade igualmente em 1933, com a publicação de *Serafim Ponte Grande*. Ocorre que Amado se diferencia pelo salto entre dois livros, o que torna essencial uma leitura prévia de *O país do carnaval*, publicado em 1931. Vejamos como Jorge Amado salta entre dois mundos sociais e como se sente em casa no primeiro. É o que se dá com a transição de legitimidade: a

¹³¹ Moretti, em *Signos e estilos da modernidade* (2007), inicia discutindo a retórica: é um tipo de discurso destinado não a convencer, mas a confirmar uma expectativa social, no sentido de que não é um discurso racional, mas voltado para um grupo particular. Ou seja, é intrinsecamente social: “a meta não é determinada numa verdade intersubjetiva, mas obter apoio para um sistema específico de valores.” (ibid, p.16) “A retórica, portanto, dirige-se do ‘sentimento’ exatamente porque se preocupa em evocar e disciplinar nossa parte mais puramente social.” (ibid, p.18) O que também implica em que as metáforas não sejam universais, pois sociais.

¹³² Cf. em *Uma História do romance de 30*.

disposição de Jorge Amado para o romance intelectual do primeiro livro não coadunava com a posição estrutural estratégica, a do romance social. É justamente, porém, quando se associa à literatura que fala em nome do outro, que Jorge Amado enfraquece seus dotes de representação e expõe sua cisão (no entanto, desejante) com a matéria.

4.2 O PAÍS DO CARNAVAL

As propostas do romance de estreia de Jorge Amado são bem diferentes de *Cacau*, mas o fundo ambivalente construído sobre a personalidade do protagonista em muito se assemelha à dualidade na caracterização de Sergipano, particularmente enquanto narrador. No romance de estreia, além disso, o mundo rural é evocado superficialmente e em momentos pontuais. A distinção principal se dá no plano da bipolaridade de cosmopolitismo e localismo, que não se imbricam. O “país do carnaval”, se acompanhamos todo o romance, pode ser tomado como figuração semelhante à representação do rural (nos outros romances do período), ou seja, aquele lugar para o qual se vai, ou de férias, ou para recuperar a saúde, ou para modernizar pela técnica e pela máquina. A diferença é que a impregnação do rural para esse olhar deslocado é mais forte em termos de organicidade do que a própria relação de Paulo Rigger, o protagonista, e o Brasil. A força cosmopolita é implacável na dissolução de qualquer intenção (até mais do que tentativas, pois quase não existem no romance) localista. Como “país do carnaval”, o Brasil é visto como o lugar de duas mestiçagens, a do mulato e a da religião. Rigger não consegue se afeiçoar a nenhuma delas, como veremos abaixo. O romance começa com a chegada ao Brasil e termina com a partida do país, sendo, nesse sentido, exatamente um lugar de repulsão (ainda que de gozo orgiástico, típico de uma situação de férias).

Por outro lado, o romance é bastante rico no tocante ao panorama da discussão intelectual no principiar da década de trinta, envolvendo principalmente a oposição da geração de Amado aos intelectuais anatolianos que o precedem na vida brasileira do início do século.¹³³ A vida intelectual, sujeita

¹³³ Cf., sobre os anatolianos, o livro de Sérgio Miceli, *Intelectuais à brasileira*.

às precariedades estruturais dos jornais pagos pelos políticos e pela distinção extremada entre intelectuais e sociedade, num contexto de extremo privilégio do letramento, é dada igualmente como de difícil efetivação no país. Os compromissos são tantos (com a política, com a tradição, com a desordem coletiva) que a vida intelectual para todos os personagens é pintada sob as tintas do fracasso. Nesse ponto justifica-se plenamente a opção de Amado pelo romance proletário em *Cacau*, quando, coerentemente em relação ao primeiro livro, aponta como única solução a criação de intelectuais orgânicos entre os próprios subalternos (ainda que Sergipano, como veremos, não seja exatamente o melhor modelo para tanto). Acompanhemos brevemente uma leitura do romance de estreia de Amado.

O protagonista, Paulo Rigger, rico herdeiro de pai cacauzeiro, volta ao Brasil depois de sete anos. É pintado como aquele que está sempre na “atitude oposta”, dialética, pois. Em Paris, estava sob a vida boêmia que o tornou, ao se formar, “um *blasé*, contaminado de toda a literatura de antes da guerra, um gastador de espírito, que tinha amigos entre os intelectuais e frequentava as rodas jornalísticas, fazendo frases, discutindo, sempre em oposição.” (AMADO, 1987, p.15)

Percebe-se o deslocamento do intelectual não só em relação à elite, ao povo e ao Brasil, como em relação à própria função intelectual, sem lugar para os filhos da elite. Um sujeito que “tinha amigos entre os intelectuais” não se considera intelectual, mas um rico “gastador de espírito”. Sóbrio, distante, não se emocionava com a vida social. Em compensação, “parecia viver a tragédia do homem que esgotou todas as volúpias e não se satisfaz.” (ibid, p.16) De modo um tanto deslocado, Rigger também é figurado como o sujeito que sabe que lhe falta algo e sente o desejo de

ir bem para o interior, para o Pará e para Mato Grosso, a sentir de perto a alma desse povo que, afinal, era o seu povo. O seu povo... Não, o seu povo não era aquele. Toda a sua formação francesa bradava-lhe que o seu povo estava na Europa. (ibid, p.19)

Com o narrador falando muito de fora, a construção da ambivalência em Paulo Rigger fica extremamente postiça e em muito se assemelha aos dramas

esquizofrênicos do Carlos de Melo, de Lins do Rego. Mais à frente, volta o narrador distante, sem saber usar o indireto livre:

Teria que viver burguesmente... Não teria mais camaradas intelectuais... Ficaria com o espírito obtuso... Talvez se casasse... Talvez fosse mesmo morar na fazenda... Que fim para ele, degenerado, viciado, doente de Civilização... Enfim... (ibid, p.20)

Debochado, intitula o Brasil como “país do Carnaval”, desconfiando de qualquer voluntarismo político ou social (no livro, patriotismo): todos são iguais, situação e oposição, todos querem só o poder autoritário e não há nada além de egoísmo. De outro lado, o povo é semibárbaro, preguiçoso (devido ao clima) e não está envolvido nas decisões. Integra-se, porém, de modo orgiástico, ao povo durante o Carnaval.

Jorge Amado faz em *O país do carnaval* a mesma experiência de *Cacau*, apresentando-nos um poema de punho próprio que parodia a capacidade de linguagem do personagem. Se o poema do segundo romance é um esforço de imitação da retórica passadista e considerada ruim, o poema de Paulo Rigger, enviado a um escritor católico da terra, é um típico exemplar modernista, avançado estética e moralmente e com o elogio da mulata. A mulata “dos freges” abre “as suas coxas morenas” aos “poetas pobres” e aos “estudantes vagabundos”. A “raça forte” da Pátria sairá de “entre as suas coxas sadias”, pois “o Brasil é um pedaço d’África que imigrou para a América” (ibid, p.30)

Se é um *blasé* e um sujeito que apenas se opõe filosoficamente, também o poema deve ser necessariamente filiado a essas tendências: trata-se de chocar o burguês-católico. A discussão sobre a “raça”, de tal modo, permanece circunscrita ao efeito social que gera sobre o grupo intelectual, espaço da discórdia civilizada. Tanto que Paulo Rigger, que se queixava da ausência de intelectuais no Brasil, fica, no entanto, em contato permanente com amigos “intelectuais”, discutindo epigramas, José de Alencar, Unamuno, Anatole France, a religião do povo etc. Predomina o elogio do artista, pois seu contrário é o burguês, caricatura hipertrófica facilmente odiável. Paulo se integra, pois, a um grupo de jovens literatos com pequeno cabedal econômico, pendurados em profissões provisórias e autores de versos. Destaca-se no grupo o sério José Lopes, contrário às blagues e à indefinição na vida. A oposição com os demais

personagens é interessante, pois a seriedade afirmativa e construtiva se contrapõe ao espírito de pião que rodopia negando sempre a verdade anterior: “Sofismar sempre. Negar quando afirmarem, afirmar quando negarem. O fim de não ter fins.” (ibid, p.46)

De outro lado, a relação entre Rigger e o povo é reiterada como de distância, em particular quanto ao carnaval urbano: “E sentiu-se estranho, muito estranho ao seu povo. E começou a pensar que seria capaz de fracassar no Brasil...” (ibid, p.43) Quando vai ao campo, proprietário absoluto, tendo a tiracolo a namorada francesa Julie (que conhecera no navio), Rigger “entusiasmava-se pela nova profissão de fazendeiro. E explicava a Julie a cultura do cacau. Falava-lhe da sua fazenda.” (ibid, p.52)

Também o mundo rural será negado, pois Julie o trai com um trabalhador negro. Paulo surra Julie ao encontrá-la com o empregado da fazenda, o forte Honório. De certo modo, como sugere o romance, ali se torna brasileiro, assumindo os vícios da terra. Mais à frente, entra no romance Maria de Lourdes, moça pobre que gosta de filmes românticos e de Tom Mix. Trabalhadora, moradora de um cortiço, conduzirá Paulo Rigger a um novo tabu, o da virgindade. Ou seja, Paulo Rigger é extremamente brasileiro no sentido patriarcal e machista da caracterização. O choque com seus valores “franceses” (que são mais os de um estudante brasileiro rico na França), no entanto, expulsam-no de qualquer solução para o suposto atavismo da violência contra a mulher. No cinema, sob a fita de Tom Mix, dá-se o enlace inicial de Paulo Rigger e de Maria de Lourdes. O “amor” (e não mais apenas o “sexo”, como era com a francesa Julie) encaminha Rigger para uma suposta aceitação dos “mulatos”, o que não se efetivará, como já indicamos.

Paulo Rigger insiste no dilema: brasileiro (por nascimento) e francês (por formação) não sabe por onde optar. Na discussão sobre a importação de regimes externos (comunismo ou fascismo) ou sobre a criação de um sistema político nacionalista de molde próprio, Paulo solta a blague de “ser comunista”: “O comunismo mandaria surrar os brasileiros três vezes por dia. O povo endireitava...” (ibid, p.75)

Numa discussão sobre literatura, comparando as gerações de antes e de depois da 1ª Guerra, ainda não parece muito nítida a literatura de interpretação social (portanto, de ação política) que ocorrerá no romance de 30:

“Uma, literatura de frases: a outra, literatura de ideias.” (ibid, p.95) De outro lado, o personagem oponente rebate:

Eu, quando leio um artigo, não quero saber se o seu autor tem ou não boas ideias, se é ou não útil. O que eu quero saber logo é se ele é ou não escritor, se escreve bem ou mal. Mas a verdade é que a literatura anatoliana tinha também ideias. (...) Colocava a Beleza acima de todas as coisas. Vocês aceitam Deus porque Deus é útil. Nós o negávamos porque achávamos que ele não satisfazia o nosso ideal estético. (ibid, p.95)

O grande nome proibido do romance de 30, lembremo-nos, é talvez menos “comércio” (em si improvável, pois só ali se iniciava a estruturação de um mercado) e bem mais “estética” (diretamente associada ao modernismo da República Velha), mas aqui ainda há um enamoramento provinciano em relação à opção literária.

Pode-se pensar, e aqui já adiantando o argumento, que a literatura da arte pela arte será o grande problema de autocensura na literatura de 30. O ideal artístico, por exemplo, aparece aqui, mas também em *Bangüê*, conforme discutiremos à frente. Ele é razão, inclusive, para a absoluta incompatibilidade entre Rigger e o Brasil. A fatura formal, justamente por isso, é a do romance europeu ambientado no Brasil, animando a vida de província com a profusão de jovens intelectuais discutindo literatura. Os dilemas nacionais são justamente os do falar intramuros, dos pequenos intelectuais sem público, espécies próximas do jornalismo de assessoria política. Se tomarmos em comparação *Caetés*, o andamento da representação o romance de Graciliano Ramos é mais ou menos o mesmo, apenas que a pequenidade pela vida provinciana, o que acaba sugerindo a comicidade do texto como contrapeso formal à diminuta matéria que se quer movimentar.

O noivado de Paulo Rigger com a pobre mulata Maria de Lourdes trará novo problema pondo à prova a civilidade do protagonista. Se surrara a amante francesa Julie, que o traíra, agora terá de se haver com o “segredo” de Maria de Lourdes (a noiva que já não era virgem). A ambivalência ideológica do protagonista é reiterada quando Maria de Lourdes explica a uma parente onde irão passar a lua-de-mel: “-Também não sabemos. Talvez Paris, talvez roça...” (ibid, p.105) No entanto, Paulo Rigger que, como bem destaca um dos personagens, “era tão anticonvencional” (ibid, p.111), não consegue “vencer a

convenção”. Comportamento social esse do progressismo na vida europeia e do retorno ao patriarcado em terras brasileiras.

Viaja para o Rio de Janeiro para “entrevistar os próceres do movimento revolucionário vitorioso” (ibid, p.112) Jorge Amado situa no tempo presente seu romance, o que lhe dá agudo interesse: a discussão dos autores do momento, a dificuldade dos jovens literatos, pulando de jornal em jornal, recebendo de políticos para escrever elogios. Outros, vivendo enterrados nos livros, decidindo abstratamente qual o caminho da felicidade (em geral, casar-se ou viver livremente). Um tema que é muito de uma geração jovem, e nisso Jorge Amado consegue captar os diferentes pontos de vista de forma eficaz, ainda que nada de significativo aconteça ao romance em si.

Do mesmo modo, a percepção de Rigger sobre o Brasil como “país do carnaval” é estritamente abstrata, pois não se relaciona com uma vivência direta, e sim distanciada pela ambivalência inerente. E que, como se nota no trecho a seguir, é a mesma perspectiva do narrador, após o fracasso do romance do amigo José Lopes (financiado por Rigger), um romance de personagens que “só têm sentimentos”:

O romance de José Lopes não fez sucesso. Pouca gente leu. (...) E ninguém compreendeu o grito de desespero que havia naquele livro. (...) O Brasil continuou o mesmo. Não melhorou, nem piorou. Feliz Brasil, que não se preocupa com problemas, não pensa e apenas sonha em ser, num futuro muito próximo, “o primeiro País do Mundo”... (ibid, p.130)

Achar um sentido para a vida, tema dos jovens do romance, é, nesse ponto, resolver a ambivalência entre livrar-se da literatura ou achar que a literatura pode guiar o mundo da prática. Rigger, após o fim do noivado, encontra-se ainda mais perdido: dois anos de Brasil não lhe trouxeram fama intelectual (a partir de blagues?), não se identificara ao povo, perdera o ceticismo francês, em suma, “ficara um inquieto” (ibid, p.137) O tema social, no entanto, não adquire consistência, pois a discussão religiosa é mais premente para os jovens letrados: não crer ou crer (e de que forma) é discussão onipresente. O maior problema dessa geração retratada no livro, desse modo, é o compromisso com Deus, e também sua maior dúvida. A discussão política parece vir em segundo plano na ordem de prioridades. De qualquer forma, o autocomplacente

Rigger não logra perceber que seu convencionalismo tem causa social: ele se obriga a ser convencional num ambiente convencional. Em Paris, nada disso.¹³⁴

Fracassam todos os amigos, desistem da literatura ou se afundam nela. A felicidade, pela literatura, não se alcança. Apenas o amigo Jerônimo desiste daquela vida e vai em direção ao casamento e ao interior, abrindo mão da vida especulativa. O amigo Jerônimo, pacificado com a vida, casado com uma ex-prostituta e vivendo de um emprego comum, sente, no entanto, que lhe falta algo na vida: “a sua felicidade, apesar de grande, não podia ser chamada de absoluta. Ressentia-se de algo. Jerônimo não sabia o que fosse. (...) Faltava-lhe alguma coisa.” (ibid, p.165). O modelo enunciativo é o mesmo de *Cacau*, anunciando uma falta que já sabemos qual seja. Um truque primário dos narradores de Amado. Dessa maneira, duas páginas à frente: “O pior era aquela coisa que lhe faltava. Achado aquilo, viveria feliz toda a existência. Que coisa seria?” (ibid, p.167) A pergunta, como se vê, é mais dirigida pelo narrador ao leitor que uma dúvida real do personagem, construída pelo indireto livre. Dois parágrafos depois: “E resolveu o problema. O que lhe faltava era a fé, a religião. Sim, faltava-lhe Deus.” (ibid, p.167)

Já quase no fim do romance, surge um trecho bastante formatado pela crônica rural. O narrador abandona a ação, o grupo de amigos, e se põe a descrever a vida interiorana, aproximando-se mais do mundo rural que será retratado no segundo romance de Amado. A diferença é significativa em relação às já quase duzentas páginas de *País do carnaval*. A descrição da cidade interiorana do Piauí, sem movimento, numa “ausência absoluta de novidade” (ibid, p.168), dirige-se ao pitoresco de um “Brasil na sua pureza maior!” (ibid, p.169) A religião, por exemplo, é descrita pelo narrador com quase as mesmas palavras do início do romance, quando, ainda no navio, Rigger, chocando os demais, diz que a religião católica era falsificada pela africanidade nacional. Já nesse fim de romance, o mesmo sobre a cidade interiorana, mas pela pena do narrador, o que apenas confirma a identidade completa entre narrador e protagonista: “O primitivismo e a beleza de uma religião, cheia de superstições,

¹³⁴ Veja-se a discussão e a solução que a ela se dá na consciência do narrador em indireto livre: “e ele, Paulo Rigger, que se dizia degenerado e supercivilizado, deixara fugir a Felicidade porque não tivera a coragem de lutar contra o convencionalismo. A convenção estava na massa do sangue, hereditária.” (ibid, p.143)

mais africana que latina.” (ibid, p.169) Ou: “Grande poesia deliciosamente ridícula do interior do Brasil.” (ibid, p.170) O amigo que vive na cidadezinha, promotor, casado, ressentido-se do mesmo problema: tédio com a vida “brasileira”: “O seu amor transformara-se no hábito. (...) Nunca lhe dera uma sensação nova, não lhe dizia coisas confortadoras. Amava-a brasileiramente, muito burguesmente, como uma digna senhora casada... (...) Ele pensara que a felicidade quotidiana está ao alcance dos homens inteligentes...” (ibid, p.171) O rural, portanto, não oferece as novidades intelectuais ou sensoriais exigidas.

O romance se encaminha para o fim com uma conversa (é o que mais se faz no livro) entre Rigger e Lopes, que assumira o materialismo. Rigger desconfia, mas o amigo faz uma defesa apaixonada do comunismo: “-Como Cristo o fez... Buda também... E, quanto aos defeitos, o comunismo os possui. Mas as virtudes são em maior número.” (ibid, p.181) Rigger se coloca como intermediário entre gerações, negando ser inimigo do comunismo, mas afirmando de certo modo estar acima das ideologias: “Sou bem a representação da minha geração. A geração que sofre. Que assiste aos últimos suspiros da democracia e aos primeiros vagidos do comunismo. Geração traço de união.” (ibid, p.182) E entre a blague e a seriedade desiludida, anuncia sua solução para os problemas históricos brasileiros: “-Um suicídio geral...” (ibid, p.183)

Decidido a voltar a Paris, Paulo Rigger põe a limpo tudo aquilo que Carlos de Melo (de *Bangüê*) tenta escamotear: “Ele quisera ser bom. Ajudar a todos. Não podia. Odiava os semelhantes. Não lhes perdoava a imbecilidade...” (ibid, p.187) Em termos romanescos, há um defeito estrutural grave, pois o romance não tem um ápice dramático que possibilitasse um fim mais sereno e já determinado. Não, o romance de Amado se ressentido de qualquer ritmo, terminando como começou, depois de nos fazer assistir a dezenas de conversas. O fim do livro, assim, mostra-nos Paulo Rigger, atravessando o carnaval, chegando ao navio e, despedindo-se do Cristo Redentor e do Brasil: “-Senhor, eu quero ser bom! Senhor, eu quero ser bom!” (ibid, p.189) *Cacau*, nesse sentido, é quase um pedido de desculpa aos leitores, pois nele se tenta, ao menos, fazer o diferente, ou seja, a representação dos de baixo a partir da politização do literário.

4.3 CACAU: UM PROBLEMA DE CONSTRUÇÃO

A família do coronel voltou para Ilhéus nos princípios de julho. Osório reestabelecera-se. Apenas o talho no rosto continuava tomando o lado todo. Passaram o Dois de Julho em Pirangi. Houve festança grossa. Mária recitou Castro Alves, e o poeta, amigo de Osório, pronunciou um discurso sobre o analfabetismo. Esse discurso me deu a ideia de reunir algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia. Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei em escrever um livro. Assim nasceu *Cacau*. Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras. É verdade que eu hoje sou operário tipógrafo, leio muito, aprendi alguma coisa. Mas, assim mesmo, o meu vocabulário continua reduzido e os meus camaradas de serviço também me chamam Sergipano, apesar de eu me chamar José Cordeiro.

Demais não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. Não sei se desvirtuei esse trabalho contando meu caso com a filha do patrão. Mas isso entrou no livro naturalmente, apesar de não ter sido convidado. Um dia talvez eu volte às fazendas de cacau. Hoje tenho alguma coisa a ensinar. Se eu não voltar, Colodino voltará. (AMADO, 2000, p. 119)

Discutiremos agora *Cacau* (publicado em 1933), segundo romance publicado por Jorge Amado. Ainda que os problemas estejam entrelaçados, a discussão se dará por blocos, organizados em torno de 3 tópicos: um problema de construção no estatuto do narrador, a representação do trabalhador pobre e a discussão do romance. Com relação ao estatuto do narrador, trabalharemos a sua condição instável, quando não escamoteada. No tocante à representação do trabalhador pobre, discutiremos, a partir de um capítulo de Auerbach (2002), aquilo que Paulo Eduardo Arantes, comentando Antonio Candido, intitula o dilema oficial do intelectual brasileiro.¹³⁵

Com relação à discussão do romance trataremos principalmente das tomadas estratégicas de posição, muitas delas ambíguas, com relação ao campo de produção literária, donde se intui inclusive uma concepção de história da literatura brasileira subjacente ao romance. Tais posicionamentos dizem respeito, igualmente, ao problema de duplicidade do capital cultural do protagonista (o filho da elite J. Cordeiro; o camarada sertanejo Sergipano). Escamoteado o capital cultural (de alguém cuja família era do empresariado

¹³⁵ “não nos livraremos tão cedo dessa oscilação característica da condição intelectual na periferia da ordem capitalista internacional, ora procurando o vínculo direto da empatia, no caso com a cultura pré-burguesa, mais particularmente com a dos oprimidos deixados para trás na corrida da modernização, ora sonhando com uma ocidentalização acelerada do país, de outro modo condenado à insignificância.” (ARANTES, 1997, p.51)

industrial, com a educação aristocrática de ponta: de viagens à Europa ao piano bem tocado), pode-se rebaixar à vontade o narrador. A construção literária, porém, não resiste. O narrador declara-se semelhante ao originalmente pobre Colodino: “instrução mesmo só tínhamos eu e Colodino, que andara pela escola e lia e escrevia para todo o pessoal. Honório há vários anos andava às voltas com a carta de abc, mas não conseguia passar das vogais.” (AMADO, 2000, p.39) Há momentos de redução absoluta à precariedade: “Mais animais do que homens tínhamos um vocabulário reduzidíssimo onde os palavrões imperavam.” (ibid, p.40) Essa adesão ao chulo, uma das marcas registradas de Jorge Amado, se tipificada em bordão posteriormente na produção ficcional do autor, em *Cacau* vem legitimada como adesão ao popular. Tal adesão traz consequências aos posicionamentos literários do romance. Dessa maneira, ao descrever Magnólia, “a morena mais bonita da zona” (ibid, p.42), há uma tomada de posição diante da história literária brasileira. Vale o trecho inteiro:

Magnólia era bonita, sim. Não como essas roceiras heroínas de romances de escritores que nunca visitaram uma roça. Mãos calosas e pés grandes. Ninguém que trabalhe numa fazenda de cacau tem os pés pequenos. Seios fartos que muitas vezes apareciam sob os rasgões do vestido velho. (ibid p. 42)

A recomendação estabelece um paradigma literário de beleza: a beleza do trabalhador rural pede critérios próprios de julgamento; seu paradigma não deve ser a beleza citadina. À frente, outra descrição de Magnólia: “não pensem que Magnólia conversava bem. Isso é coisa que não existe na roça.” (ibid, p.43) A convenção do tratamento rural contra a qual se atenta, é a da beleza citadina, a envolver inclusive desenvoltura social e articulação complexa dos pensamentos e conversações. O rebaixamento não implica no pejorativo, ainda que se generalize o tipo roceiro. Vem compensado pela perspectiva da autenticidade e, principalmente, pela adesão a essa outra beleza. De outro lado, a discussão ganha relevo enquanto voz autoral que discute com as posições estéticas (que são posições de poder) do campo literário.

Na concepção de Eduardo Assis Duarte (1996), a luz que ilumina a caverna platônica dos trabalhadores do cacau vem representada na figura de Colodino, que da cidade esclarece o que era apenas intuído: a configuração classista da sociedade e os caminhos para a revolução. Isso é desprezar todo o

capital cultural que, simultaneamente, permite a Sergipano a composição (como ele a apresenta, falando em montagens de cartas etc.) ou a escrita (a fatura do romance como um todo) do texto. O problema talvez esteja tanto no plano do enunciado quanto no da enunciação. No primeiro, na medida em que não há, apesar do capital cultural de infância dividido entre os influxos burgueses e aristocráticos dos pais, aparentemente qualquer diferença de consciência social entre Sergipano e os trabalhadores com quem ele passa a conviver. Manifestações do capital cultural são fartas no romance. O pai, além do passado europeu, é identificado como artista e como alguém íntimo não só do instrumento piano como da sua evolução histórico-musical. Quando descreve as moças ricas, o narrador escreve: “e assassinavam, no dizer do meu pai, músicas modernas ao piano.” (AMADO, 2000, p.11) Símbolo maior da aristocracia, o piano é uma das principais objetivações sociais em *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Lembrar que o pai de Sergipano morre tocando piano apenas contribui para essa ênfase. Se escamoteia sua origem, o narrador não impede que ela retorne aqui e ali. Dessa forma, a mãe é “figura de romance” (ibid, p.7), a mesma figura com que outros escritores pintavam as sertanejas: “não são como essas roceiras heroínas de romances de escritores que nunca visitaram uma roça” (ibid, p.42) E a capacidade de enunciar crítica artística, à maneira do bordão paterno sobre o piano, não se perde, como na visita à cidade: “Um jazz infame. Mas a gente achava ótimo.” (ibid, p.49) Naturalmente o julgamento de música mal executada pode ser lido como posterior, de um conhecimento adquirido pelo narrador já no tempo da enunciação (da escrita do romance). Isso apontaria para aquela condição híbrida dos intelectuais não acadêmicos, oscilando entre a arte de vanguarda, a literatura proletária e a própria vida boêmia urbana, instância por excelência das audições de jazz.

Dissemos acima “aparentemente” pois há uma dimensão formal importante ainda não considerada. No entender de Luís Bueno (2006), o consenso nos anos trinta sobre o romance proletário, fundado também sobre a experiência de *Cacau*, abarcava o tratamento da massa (e não do indivíduo), a documentação e a valorização do herói positivo (revoltado). Romper com o romance burguês, esvaziando as relações entre indivíduo e sociedade em nome das representações de classe. Ocorre que Jorge Amado só teria sido bem

sucedido no processo de coletivização da narrativa apenas quando abandona o rural e adentra o furdunço urbano no seu terceiro romance, *Suor*.

As cenas coletivas de *Cacau* raramente autorizam sequer a desconfiança a qualquer dos populares. No entanto, não só a desconfiança, mas a intuição da fundamentação econômica do antagonismo social e da possibilidade revolucionária, estão sempre presentes. E de que forma? Na voz do narrador, assumindo um ‘nós’ desajeitado, na medida em que só pertence a ele, é quase sempre da ordem reflexiva, e se contrapõe nitidamente ao fato de nenhum trabalhador enunciar a questão (e quando isso acontece é na forma individualista e primária da solução de Honório: matar o patrão). Temos, por exemplo, a passagem do “adivinávamos qualquer coisa” (ibid, p.40) Ou: “Nós do sereno sorriamos com desprezo.” (ibid, p.49)

O narrador não fala palavrão, evita o chulo, como em “ela caía por cima do cavaleiro e se deixava levar, os olhos fechados, pensando sem dúvida em muita coisa feia” (ibid, p.48), quase pueril. Também não cospe entre as falas. Paradoxalmente, não é estranhado entre os pobres, ainda que a filha do patrão lhe reconheça a origem nobre.

P. Bourdieu (1996) discute um ponto ambíguo da “arte social”, bem a calhar se aceitarmos a pontuação dos momentos estético e político dos modernismos de 20 e de 30. O sociólogo refere-se, no enquadramento da discussão sobre marcas distintivas, ao afastamento e à aproximação, simultaneamente, entre a arte social e a arte pela arte. Afastam-se na medida em que a primeira se legitima na referência às injunções externas (sem o suposto essencialismo da arte pura). Aproximam-se na medida em que ambas negam o público burguês e se contrapõem à literatura comercial ou de entretenimento. Como estamos vendo, a situação no Brasil era bem outra. O movimento do romance nordestino de 30 implicou num assalto político à autonomia do campo literário. A legitimação da consagração literária se organiza pela missão social. Ora, se toda comunidade também é, em uma dimensão, imaginada, com finalidades contrabandeadas do antagonismo social, pode-se dizer que a missão social dos escritores e intelectuais da década de 30 consistiu na invenção da mesma missão social, cuja tarefa seria a definição coerente da identidade nacional, de certo modo encaixando uma matéria à forma obtida.

A traição de classe é contraposta ao engajamento involuntário do narrador. A discussão vem na apresentação de Algemiro, queridinho do patrão, que “fora trabalhador como nós e não sabia ler.” (AMADO, 2000, p.49) A ascensão social do personagem, que comprou uma roça e queria “enriquecer”, é dada como inautêntica:

Nós odiávamos o coronel. A Algemiro desprezávamos. Sentíamos que ele não era dos nossos. Eu, descendente de família rica, estava mais perto dos trabalhadores do que ele que vinha de gerações e gerações de escravos. Sarará, os cabelos louros e crespos, a roupa azul de casimira, todo curvaturas e sorrisos, ria encantado das conversas daqueles burgueses. Nós do sereno sorríamos com desprezo. (ibid, p.49)

O importante aqui não é propriamente a inverossimilhança do ‘desprezo’ devotado ao trabalhador mais rico. Entra na conta do projeto assinado por Jorge Amado na nota ao livro: tratar-se-ia de romance proletário, com normas de organização próprias, baseadas, por exemplo, na identificação visual de poucos caracteres. Por exemplo, a barriga do capitalista ou os louros e crespos cabelos do sujeito socialmente híbrido, portanto inautêntico, ainda indispensável para estabelecer a posição ética anteriormente à própria consciência de classe. Importante, a nosso ver, é a intromissão, daquele que de fato efetua a legítima traição de classe: o filho de família rica. E de família que vive como embuste a própria condição burguesa. Amado, ao introduzir a instituição ‘fábrica’ na origem biográfica do narrador, torna tudo mais complicado, ainda que a fábrica seja o chão preferencial para a revolução proletária. Sem fábrica não há revolução; logo, a fábrica tem sua função explícita no modelo teórico do panfleto.

A complicação se dá em dois tempos, ambos significativos: no primeiro, tem-se um problema quanto ao capital cultural (prévio ao empobrecimento) disponível ao narrador; no segundo, a verificação se a fábrica tem homologia com a fazenda de cacau apenas no quesito exploração de mão-de-obra. A complicação quanto ao capital cultural (aqui considerado como indispensável não apenas para a legitimação da autoria do livro e do seu caráter de intervenção intelectual, mas também como condição objetiva necessária para o correto entendimento da contradição social e do alcance de ideias como a comunista) se dá na medida em que há a inadequação entre a caracterização aristocrática dos pais, menos os portadores de um capitalismo humanizado do que a

combinação de decadência romântica urbana. A mãe, descrita como bastante branca, romanesca, com disponibilidade para o luto, “sem ligar aos filhos, sem ligar às roupas, fumando e chorando.” (AMADO, 2000, p. 8) O pai, “educado na Europa”, amante do piano e dos “objetos velhos e artísticos”, quase um aristocrata proustiano, apaixonado pela mulher na “sua magreza pálida de macerada” (ibid, p.9) As citações apontam para a caracterização aristocrática, de hábitos europeus, sem riqueza excessiva. Não se descreve a origem da fábrica, mas isenta o pai, fiador de um capitalismo humanizado: contenção nos lucros, harmonia com os operários, que tinham sanados “seus males quanto possível.” (ibid, p.8) O “quanto possível” corrobora o esforço de isenção do pai, que é também isenção dos males burgueses: indica um limite preciso, patriarcal e assistencialista (sob a atenuação de um período de precária legislação trabalhista) a indicar que, sim, o pai era um capitalista humanizado, mas mesmo assim capitalista. O estudo do realismo só tem a ganhar nas contradições internas das obras menores. Seus esforços de unidade que o tempo todo se traem nos detalhes, ou no arranjo de forma e fundo, permitem ao crítico a busca das legitimações propostas no próprio discurso.

O capital familiar prévio ao empobrecimento (descontando-se totalmente a inverossimilhança) poderia ser caracterizado como aristocrático, cosmopolita, com atenuações nos aspectos burguês e urbano (pois residiam na histórica São Cristóvão, num casarão centenário). De acréscimo, relações nobres e amorosas entre os pais e destes com os filhos. Antes de prosseguirmos, caberia considerar a estruturação possivelmente aristocrática no seu contrário. O que significa um olhar aristocrático sobre o rural? A questão pode nos ajudar não só na discussão de Sergipano como na própria releitura dos pressupostos sociais do romance rural. Uma filiação aristocrática do discurso altera um tanto o modelo da transparência realista. Impõe a autoridade tradicional (sendo que a tradição vem expressa como carisma) e não a democracia burguesa na narrativa. Uma aristocracia, no entanto, que tem, descontados os casos extremos, uma outra tarefa além da missão social do intelectual. Esta tarefa não advém do mundo rural, do atraso, da cosmovisão aristocrática. Sua origem parece ser a culminação de percursos que vão do letramento, passam pela educação formal de bom nível, estendem-se à vida cosmopolita e às possibilidades objetivas relativas ao seu desfrute. Os cursos superiores, as instituições literárias, a

multidão e a multiplicidade veloz, em suma, a diferença que conduz à segunda tarefa do intelectual periférico: a atualização.

Convivem, portanto, as extremidades na mesma dialética de localismo e cosmopolitismo: de um lado, os esforços da missão social, os da redenção social numa configuração de antagonismos não mediados (isto é, sem instituições efetivas, sem opinião pública, sem camadas médias e sem intelectuais); de outro, os esforços da atualização, na medida em que os intelectuais são também uma elite técnica, tentando dar conta da condição estruturalmente desigual na divisão internacional em termos econômico-políticos. Os intelectuais romancistas aqui discutidos, ainda que sigam caminhos distintos na representação dos problemas acima arrolados, acabam situados dubiamente com relação ao rural (seja com relação à unidade cultural e econômica rural, seja ao próprio romance de representação rural). Há um problema nos narradores de *Banguê* e de *Cacau*: o documento não se ajusta quando os narradores não se problematizam. A harmonia de *S. Bernardo* não está nunca descolada da instabilidade narrativa. O que se escamoteia nos livros de Lins do Rego e de Amado, é explicitado em Graciliano.

Uma análise profunda do problema requer a observação da estruturação social e cultural dos personagens narradores. De fato, não nos importa, ao menos num primeiro momento, de que ponto de vista social (pequeno burguês em Graciliano, oligarquia urbanizada em Lins do Rego e Amado) falam os romancistas. O caso de *Banguê* certamente é o mais simples (já que só há a assinatura de Lins do Rego, o que elimina a figuração do autor e a materialização do livro) e o mais complicado (em termos de construção do capital social e cultural de Carlos de Melo, ‘precisamos’ confiar em Lins do Rego-entidade autor). O significativo para o presente estudo é estabelecer a posição social dos narradores em relação às ideias de rural.

Se Lins do Rego faz um retrato impiedoso de sua família, se Jorge Amado mostra em detalhes a expropriação do pobre, há em ambos uma fidelidade à filiação aristocrática que contrabalança a crítica e a enfraquece pelo humor, pelo pitoresco, pela exaltação dos valores tradicionais mais íntimos (caracterizados como sinceros ou autênticos), pelo bucolismo e pelo telurismo.

Há, na história de vida de Sergipano, uma reconfiguração (no plano da adesão voluntária) ainda no período da infância. O empobrecimento – quando o

tio 'rouba' a fábrica da viúva – conduzirá a família à vila proletária Cu com Bunda. É difícil situar na cronologia do enunciado uma idade aproximada para a ruptura com o mundo rico. Não antes dos cinco ou seis anos, provavelmente, uma vez que o narrador se refere a lições do abc carinhosamente oferecidas pelo pai. Dessa idade aproximada em diante há o empobrecimento súbito, culminando na vida como operário na própria fábrica do pai, aos quinze anos. A perspectiva do narrador é a da reconstituição do capital cultural a partir da reviravolta social: passa, então, a preferir 'ser pobre': "eu fiquei muito mais perto do proletariado da Cu com Bunda do que da aristocracia da decadente São Cristóvão." (AMADO, 2000, p.13) À determinação objetiva, no entanto, não se demite pela vontade.

Luís Bueno (1997) discute uma hesitação do narrador em *Cacau* apropriada para a nossa discussão. Para Bueno, há uma ocultação inicial da primeira pessoa e essa seria uma dificuldade do narrador em se ver como proletário. Atitude vacilante e contraditória que rompe com o projeto de romance-propaganda a que *Cacau* se propõe. Bueno afirma que a função de quem narra não precisa ser de alguém necessariamente com raízes burguesas. Bueno (1997) propõe que o escritor se posiciona como porta-voz de outra classe, com a qual se solidariza. Nisso, justifica sua própria condição.

Diz Bueno que a lógica do romance de propaganda permitiria que o narrador fosse um proletário, porque ele poderia adquirir consciência e meios intelectualizados de exercer a consciência, nesse sentido se aproximando de Paulo Honório, ainda que não ideologicamente. Bueno afirma que, na questão do narrador, Amado abandona a necessidade interna no romance e se preocupa com a verossimilhança externa – seria pouco crível que um trabalhador semianalfabeto escrevesse um livro. Bueno o aproxima a Paulo Honório e à crítica que Lucia Miguel Pereira (*apud* BUENO, 1997) fez ("o defeito de *São Bernardo* é ser bem escrito demais"). Bueno diz que é provável que Jorge Amado tenha se deixado levar pela visão estereotipada do proletário.

Ainda de acordo com Bueno, é um problema que traz indefinição à condição social da fala de Sergipano. Por vezes aproxima-se de Colodino, outras, se identifica com camponeses analfabetos. Em contraste com filhos da burguesia, são iguais:

É como se a cada momento o narrador-personagem sentisse a necessidade de afirmar seu estatuto de proletário. No contraste com o proletário mais 'culto', ele se identifica com os outros – no fundo, 'mais proletários' do que aquele. Em contraste com a burguesia, quando não há nada a provar, ele se sente à vontade para se igualar a Colodino. É uma espécie de má consciência vigilante a dele, que pressente que sua permanência do lado certo depende de um cuidado constante, de um esforço contínuo para se ver como proletário, muito ao contrário da pretensa naturalidade com que se recusa a se tornar patrão casando-se com Mária. (BUENO, 1997)

Aproveitemos a condição de vacilo, atribuída por Bueno e tentemos sua fundamentação por outro caminho. O narrador seria vacilante, por vários motivos. Um deles, o fato de sua ausência relativa em toda a primeira metade do romance. Além do sumário biográfico e da adesão à voz coletiva, o narrador apenas trabalha a fundamentação social do enredo. É a partir do capítulo *O Rei do Cacaú e a família* que o narrador finalmente dá as caras e adquire ossatura subjetiva. Há certamente dois motivos para isso: um, a tentação para voltar à riqueza e ao mundo dos patrões; outro, a tentativa de discutir a questão ideológica em termos estéticos. De fato, é a partir do capítulo citado que os posicionamentos do romance de Amado com relação aos temas desta pesquisa passam a ser delineados.

Dissemos acima, nos parênteses, que a riqueza e o mando aparecem como 'quase' predestinados, à maneira romântica. Para a economia do livro é fundamental tal homologia, particularmente como aferição de carisma à condição do autor enquanto aquele que assina e que é testado (certamente em níveis frágeis quanto à problematização do herói) na sua formação. O que acontece, porém, é que a configuração objetiva do narrador lhe outorga um diferencial que, por mais que sua consciência comunista tente impedir, aparece como evidente, pelo menos às mulheres. É desse modo quando se encontra com a prostituta na cidade, que intui ser o rapaz de "boa família" (AMADO, 2000, p.50) Apenas um aperitivo da relação fundamental do romance, a que se estabelece entre Mária, filha do fazendeiro, e Sergipano. Vale o trecho:

Chegara a hora temida da escolha. Mária tirava um trabalhador para ficar à disposição da família. Nós nos assemelhávamos a uma rencada de pintos, dos quais um, o mais pitoresco, seria separado dos outros e levado para a casa do patrão. Temíamos a escolha porque, sem bem que o trabalho fosse menor, a humilhação era muito maior. (ibid, p.83)

Cacau fracassa em virtude do narrador ambíguo e da falta de organização estrutural ao mosaico de capítulos. Sobre o primeiro ponto já falamos. Sobre o segundo, naturalmente imbricado naquele, consideremos inicialmente que o problema da falta de coesão estrutural não se dá exatamente pelo tratamento de dois materiais distintos: o painel e a memória. Um livro como *Menino de engenho*, por exemplo, faz uso dos mesmos materiais e consegue estruturar-se de forma mais coerente, quase problemática. O problema não está no material, mas na falta de construção interna do narrador. Nele não há motivações psicológicas, apenas as de um arranjo rocambolesco do social. Não é um narrador ausente semelhante ao de Lins do Rego, mas um narrador presente (inclusive à enunciação, confessando-se autor do romance).

Os narradores são problemáticos por suas falhas de construção. Em *S. Bernardo*, por sua qualidade, problematização. Os dois não se problematizam por força da autoridade, de quem ‘não precisa se explicar’. O que significa contar com honestidade a vida dos trabalhadores? Pode-se dispensar a literatura? A própria alternância do foco coletivo com o individual (do narrador e personagem Sergipano), nos capítulos do romance, implica na concepção literária, enquanto montagem, do que se pretendia isento dela. A origem urbana, industrial, cosmopolita, do narrador, impõe um ‘você sabe quem é o autor desse livro?’ (ao modo do ‘sabe com quem está falando?’ social), no qual aquela honestidade vem legitimada por uma autoridade desde o início compartilhada entre o instinto e o letramento culto. A origem urbana, como em *Menino de engenho*, vem afirmada na mesma medida em que é negada pela desestruturação social em forma de morte de um dos pais. Apenas no livro de José Lins do Rego se inverte a apresentação: o sujeito antes do painel. Lembremos o início do romance do paraibano:

Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu. Dormia no meu quarto, quando pela manhã me acordei com um enorme barulho na casa toda. Eram gritos e gente correndo para todos os cantos. O quarto de dormir de meu pai estava cheio de pessoas que eu não conhecia. Corri para lá, e vi minha mãe estendida no chão e meu pai caído em cima dela como um louco. (REGO, 2012, p. 25)

Não há quase diferença no segundo capítulo de *Cacau*, intitulado “Infância”:

Pouco me recordo de meu pai. Ficamos muito crianças eu e minha irmã, ela com três, eu com cinco anos, quando ele morreu. Lembro-me apenas que minha mãe soluçava, os cabelos caídos sobre o rosto pálido, e que meu tio, vestido de preto, abraçava os presentes com uma cara hipócrita de tristeza. (AMADO, 2000, p. 7)

A família burguesa urbana, para além da afabilidade em torno ao letramento (nos joelhos do pai, “com sua bela voz”), tem na descrição da mãe a caracterização de “quase uma figura de romance.” (ibid, p.7) Essas intromissões analógicas com o ‘romance’ configuram que legitimação do suposto retrato social? Aguardemos. Obviamente tanto a mãe quanto o pai são lembrados no quadro da aristocracia pouco à vontade no aburguesamento, tanto é que o pai, “meio louco e meio artista” (ibid, p.8), ainda que tivesse fábrica próspera e vida harmônica com os operários, era “homem avesso aos negócios” (ibid, p.9) O maniqueísmo entre o tio de Sergipano e seu pai, bem como o maniqueísmo no tratamento dos personagens, não chega exatamente a ser um problema narrativo, como discute Luís Bueno. A questão, porém, não pode ser discutida sem que se explicita o estatuto do narrador.

A origem excepcional de família simultaneamente nobre (seja na herança aristocrática rural, seja na vivência europeia dos trópicos), de quem morava “num enorme e secular sobrado, ex-morada particular dos governadores” (ibid, p.10) e burguesa (urbana e industrial), sofre reviravolta típica e rápida dos romances de aventura: de repente tudo se perde e o menino aristocrata, letrado – mas a desprezar o letramento – torna-se operário na fábrica que fora do seu pai. Deixemos, como frisamos acima, o inverossímil de lado. O que nos importa aqui é o que se escamoteia nessa formação enquanto constituição de uma voz narrativa, justificada tanto em seu cosmopolitismo quanto no seu localismo.

Entre o contar e o mostrar, há algumas passagens de autonomização do exposto, como no capítulo “Viagem”: ali temos uma montagem paratática, com direito a blague típica do modernismo futurista. O que predomina, no entanto, é o estabelecimento de painéis, semelhantes aos de José Lins do Rego. A explicação folclorista permanece, na tradução de termos. Por exemplo: o folclorista é um tradutor da fala regional. Assim com “grapiúna”, quase sempre em intercâmbio ou redundância com “filho da terra”. Da mesma forma com a

generalização fabular da tocaia, a partir do exemplo concreto do personagem Honório:

E ainda hoje as estradas vivem peçadas de cruces sem nomes. É a tocaia. Pela noite sem lua o viajante vem do povoado. A goiabeira solitária no caminho esconde o homem e a repetição. É um tiro só. O corpo cai. O que atirou vai dizer ao que mandou que o serviço está feito e receber os cem mil-réis prometidos. No outro dia o corpo é encontrado e enterrado ali mesmo. E tudo continua sem novidade. (AMADO, 2000, p. 36)

A dimensão do descrever – proposta por Lukács (1969), em contraposição ao narrar – desenhar-se-á mais nítida se compararmos o trecho de *Cacau* a uma tocaia presente em *S. Bernardo*:

No outro dia, sábado, matei o carneiro para os eleitores. Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso. No lugar há hoje uma cruz com um braço de menos. (RAMOS, 2010, p.40)

Particulariza-se a cruz, enquanto em J. Amado elas são genéricas “cruzes sem nomes”. Naturalmente, o painel dá conta de um mundo estagnado, como nos quadros da vida no engenho pintados por Lins do Rego no livro de estreia. A oposição de ambos a Graciliano Ramos pode ser definida aqui nos termos de imobilidade abstrata nos primeiros e desenvolvimento concreto no segundo. Valem aqui outras palavras de Lukács:

Enquanto a possibilidade abstrata só possui vida nos limites do sujeito, a possibilidade concreta pressupõe a interação entre esse sujeito, as realidades de fato e os poderes objetivos da vida. Ora, estes últimos têm sempre um caráter objetivamente histórico-social. Em outras palavras: a descrição literária da possibilidade concreta pressupõe, em primeiro lugar, a descrição concreta de homens concretos, nas suas relações concretas com o mundo exterior. É tão-somente através duma interação viva e concreta entre o homem e o mundo ambiente, que as possibilidades concretas dum indivíduo podem libertar-se das suas possibilidades abstratas e revelar-se como realidades concretas que condicionam justamente esse indivíduo particular, a um nível determinado da sua evolução. É aí que é preciso procurar o único princípio de seleção capaz de extrair o concreto da imensa massa dos abstratos. (LUKÁCS, 1969, p.42)

Gostaríamos de tomar as questões da citação no sentido de as estendermos preferencialmente aos narradores: há, para além da fraqueza na

construção literária, uma importante dimensão das condições objetivas de estabelecimento da perspectiva. A perspectiva de painel diz muito de uma separação que se escamoteia em termos de objetividade descritiva cuja legitimação se faz no plano da combinação de um estatuto duplo: o de habitante autêntico e o de possuidor da norma letrada. A condição abstrata do procedimento está menos nele mesmo que na explicitação que ele faz da ilusão de pertencimento: esta ilusão é social e traz no seu bojo a voz proprietária. Nesse sentido, em muito oposta à visão crítica dos narradores de Graciliano Ramos, para os quais o narrar não dá conta da realidade. De outro lado, é nos narradores de *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia* que se vê explicitada a incompatibilidade entre os dois mundos: o da matéria (popular), e o que pretende ler, ou organizar, nela, uma forma (o intelectual).

4.4 PROLETÁRIOS-SERTANEJOS (HÉRCULES-QUASÍMODOS), UNI-VOS!

No segundo capítulo de *Mímesis* (2002), Erich Auerbach investiga três modos de articulação do discurso dos pobres. Ele busca seus exemplos no realismo da Antiguidade, usando trechos de Petrônio, Tácito e do Evangelho de S. Marcos. Em Petrônio e Tácito, o discurso é feito de cima, não há mistura de estilos e o discurso do pobre recai sempre no cômico ou no estetizante (com ênfase no sensorial e no visual). No texto do Evangelho, por outro lado, a dimensão trágica é garantida para o discurso de quaisquer personagens: ali, em função da ausência de intenções estéticas, e em função do caráter supostamente sagrado do escrito, toda e qualquer pessoa tem dignidade trágica e é posta em questão diante dos acontecimentos. Há mistura de estilos: o sublime não depende da condição social. Os três textos estabelecem modelos ideologicamente persistentes na representação moderna do discurso dos pobres. Embora estes modelos não apareçam de forma pura em nenhum dos textos lidos por nós (sendo claro que os textos contêm variantes de todos os modelos), seria possível acentuarmos certas características para fins explicativos, mais do que descritivos, à maneira de tipos-ideais. *Cacau* responderia por uma hibridização dos três modelos.

O modelo de Petrônio compreende a descrição objetiva dos pobres, que falam seu próprio jargão. Ali, por outro lado, não há compreensão das forças

históricas, não existe a sociedade como problema. O estilo baixo, da ordem do grotesco, não vê com seriedade a realidade representada. Este modelo, descontadas outras injunções históricas e estéticas, pode estar na origem de representações ficcionais como a de *Dona Guidinha do Poço* (1993). No romance de Oliveira Paiva, embora a comicidade também se dirija aos poderosos e às suas pretensões, ocorre uma nítida tentativa de democratizar o acesso das personagens à voz narrativa. O narrador tem consciência das forças históricas, ao contrário de Petrônio. Porém, se personagens pobres falam passagens essenciais do romance, como o relato do crime principal da história, isso não significa que eles sejam agentes no livro: eles não têm interioridade, não lhes cabe subjetividade, uma vez que são inoperantes socialmente (não comandam as bifurcações da história, os seus nós, apenas os contam com seu jargão particular, sob mínimas inserções de ponto de vista). Esses relatos, por sua vez, são contrapostos à dicção elevada do narrador, manifesta com gritante diferença nas passagens de ambientação espacial e de representação da natureza. A arte pela arte parece guiar o projeto de Oliveira Paiva. A dicção capiau, nesse sentido, não aparece sob o viés do preconceito, mas como um brilho diferenciado da linguagem, com seu valor de exotismo, típico do colecionismo folclorista. A matéria parece ser resistente à forma, aparentemente polifônica: todos narram, mas só alguns agem. Embora em várias passagens o discurso recorra ao indireto livre, o que diminui consideravelmente a presença de um narrador onisciente que oriente nossa visão quanto às bifurcações da ação, hibridizando narrador e personagem, persiste o travo social que faz com que os pobres não tenham a dimensão trágica da prosa ficcional.

Outro modelo de tratamento da representação dos pobres estudado por Auerbach é o de Tácito. O trecho analisado dá conta de um discurso de rebelião diante dos poderosos. Tácito estaria falando pelos pobres (pelo líder dos rebelados que discursa). Aqui não há jargão popular, pelo contrário, o discurso é voltado para o brilho retórico, em linguagem elevada. Tácito não se pergunta das causas sociais da rebelião, embora crie com plasticidade o discurso de revolta. As queixas não são discutidas, são ridicularizadas como insolência plebeia (embora tal insolência venha à luz em grande estilo). Parece imperar (em que pese a suposta compreensão sócio histórica dos problemas) uma orientação moral do discurso. Como postula Candido na *Formação da literatura brasileira*,

tudo está fora, e não dentro dos personagens. Do mesmo problema parece padecer o *Cabeleira*, de Franklin Távora. Se a cultura popular passa a ser valorizada no livro de Távora, como uma essência sertaneja a ser depurada de seus aspectos desfavoráveis à eclosão da civilização, como uma força vital que não se deve desprezar na construção de uma nação, ela não assume um papel de proeminência, pois está submetida ao discurso aristocrático (e a crônica histórica dos grandes nomes regionais é apenas um dos aspectos desse discurso).

O terceiro modelo proposto por Auerbach vem da passagem das negações de Jesus por Pedro no *Evangelho de S. Marcos*. Como esclarecido, será este modelo que dará origem à representação nos romances modernos. O crítico esclarece que, ali, o povo comum adquire tratamento trágico pois seria a causa da movimentação do mundo. Embora a concepção histórica aqui não seja crítica ou evolutiva (ao contrário, aponta para os tempos finais, para o além da história), o essencial seria a movimentação nas camadas profundas de indivíduos quaisquer. A linguagem é o *sermo humilis*, não é elevada (não tem pretensão estética), abrindo-se para a profundidade no próprio cotidiano. Talvez pudéssemos identificar *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, a este modelo. No romance, a trajetória de Chico Bento e sua família tem aquela fusão de trágico e cotidiano identificada por Auerbach nos Evangelhos. Se a estrutura social do favor e do clientelismo são o segredo ideológico que Queiroz não consegue disfarçar numa narrativa ancorada na moralidade e no paternalismo, a tragédia de Chico Bento parece advir, como propõe Luís Bueno, em *Uma História do Romance de 30* (2006), não de um discurso do narrador, mas da natureza do próprio evento narrado, em toda sua simplicidade substantiva. O melodramático que acompanha os eventos de Chico Bento, no entanto, parece travar aquela conquista da melhor representação realista (pelo menos dessa que parece surgir do livro de Auerbach), conduzindo a profundidade de um modo muitas vezes artificial e apaziguador: a substituição do social pelo telúrico, o que costuma acontecer também em Lins do Rego, é a operação ideológica em questão.

Jorge Amado, porém, se hibridiza as formas anteriores, não abre mão da advertência ao leitor (o que também se pode ler na lógica capitalista da propaganda e na lógica do próprio terrorismo da teoria). Assim, *Cacau* tem na

famosa nota de Jorge Amado uma intromissão um tanto quanto paradoxal. O autor intervém, assina o livro diretamente do Rio de Janeiro e escreve:

Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário? (AMADO, 2000, p. ix)

A orientação autoral não poderia ter sido mais explícita. No plano do contar a vida dos trabalhadores, entram como chancela um máximo (de honestidade) e um mínimo (de literatura). Amado supõe ser possível contar sinceramente e de forma transparente. A dúvida, espécie de cúmplice piscadela ao leitor, sugere duas questões no mesmo procedimento: a primeira, se é um romance revolucionário, com todas as conotações perigosas associadas à história da palavra ‘proletário’ – e aí estaríamos no plano de certa provocação desafiadora ao leitor possivelmente burguês (e que viria como interrogação por conta do momento ideológico); outra, menos evidente, se a vida dos trabalhadores rurais é uma vida ‘proletária’. É evidente, de resto, a orientação de leitura do autor no sentido do romance como representação de fatias de vida, ainda que vinculada às configurações objetivas do intelectual ‘rural’ daquele período, do qual vem o estatuto do narrador proprietário. Por fim, não há qualquer hesitação quanto à definição romance. Ela é dada como pacífica em torno da narrativa de uma história coletiva, a vida dos trabalhadores, o que por certo afastaria de imediato o peso da autoria. Estaríamos diante, nesse sentido, de uma fusão dos três últimos modelos propostos por Auerbach: se a intenção declarada é a de dar profundidade à fala popular, há momentos (e mesmo a estrutura do romance conduz a isso) em que eles aparecem com motivações que lhes são totalmente externas, particularmente orientadas pela concepção de ‘romance proletário’. Por outro lado, as falas populares são ressaltadas no seu brilho próprio. Tudo isso se dá basicamente pela contraposição entre o indivíduo que narra (e protagoniza) e a voz coletiva. Contradição que a crítica nem sempre ressalta, particularmente quando atenta tão somente para a constituição formal do romance proletário, não o entendendo enquanto prática textual efetiva. É o que acontece nessa passagem de Almeida (1979, p. 20):

Assim, com a utilização da literatura como ‘arma’, para Amado o romance proletário está inclinado à superação do personagem, no intuito de acabar com o individualismo considerado como componente da ideologia burguesa. Em substituição a ele deve prevalecer na narrativa o personagem ‘coletivo’. Formulada nestes termos, a norma preconizada finda, na verdade, por reduzir a questão do individualismo à presença do indivíduo na narrativa, principalmente enquanto personagem central que se salienta. Combater o individualismo passa a ser entendido, na discussão em torno do romance proletário, como a supressão do personagem (indivíduo).

Ora, isso vem patente no próprio título, não só de *Cacau*, como nos outros que aqui estudamos. O problema nem seria o da proeminência de personagem individual já que, de fato, Amado consegue imprimir um andamento relativamente descolado do indivíduo até certo ponto da narrativa.¹³⁶ Pressupõe-se inclusive uma homologia entre os dois fenômenos de conversão socialista: o aristocrata Amado que se converte à causa e o proletário Sergipano que o faz na outra ponta. Mas há algo que não se encaixa na homologia: justamente a origem burguesa-aristocrática do narrador e protagonista do romance. O pior capítulo do livro (“Infância”) é o que mais lança luzes a esse dilema. Uma origem nobre coincide não só com a perspectiva proprietária da narração como também deixa escapar algumas coincidências ‘carismáticas’ em relação ao sangue azul (“família boa”): relacionamento amoroso com a filha do patrão e a própria escrita do livro, isto é, a autoria individual de uma proposta de voz coletiva.

Há diferentes pesos do ‘eu’ (para além da orientação proprietária), e em Amado teríamos aparentemente o menor deles. De fato, Paulo Honório, em *S. Bernardo*, também é seu livro e sua fazenda, bem como Carlos de Melo (*Menino de engenho* e *Banguê*), herói parcialmente problemático, na pendular construção que José Lins do Rego faz entre o ‘menino’ e o ‘engenho’. Afinal, se o menino é de engenho, também o engenho é um seu tanto de menino. O Sergipano, narrador e personagem de *Cacau*, diante do que nos propôs o autor com sua nota, deveria ser mero integrante daquela história coletiva dos trabalhadores. Não bastasse a explicação de texto nos apontar para o fracasso daquela

¹³⁶ Apenas para lembrarmos, o modelo do romance burguês clássico, romance do indivíduo, pode ser visto no estudo de Ian Watt: “O enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.” (WATT, 1990, p. 17)

indicação na nota, como pretendemos mostrar abaixo, essa própria intervenção implica na afirmação, em última instância, da autoria. Só há romance por haver autor, independentemente, nesse sentido, de ser ou não romance proletário, de ser ou não romance de fatias de vidas numa sociedade antagônica. Se há homologia, portanto, é entre o gesto autoral de Amado e a postura autoral de Sergipano.

A voz narrativa sofre mudanças durante o livro: abre-se de modo impessoal, para que, logo na sequência, entre em cena o narrador também como personagem: “nós ganhávamos três mil e quinhentos por dia e parecíamos satisfeitos.” (AMADO, 2000, p. 4) A estratégia de adesão do narrador ao coletivo de início escamoteia a missão social do intelectual, na medida em que, como os demais, ele já surge sem consciência da missão auto concebida. O romance também apresenta Honório e Colodino como supostamente letrados, já que fazem troça letrada do nome do fazendeiro: Manoel Misael de Sousa Telles vira Mané Miserave Saqueia Tudo e Merda Mexida Sem Tempero. O início do romance é o do painel natural e social, e, de modo indistinto, consciência social e descrição:

Ficaram olhando. Como era grande a casa do coronel... E morava tão pouca gente ali. O coronel, a mulher, a filha e o filho, estudante, que nas férias aparecia, elegante, estúpido, tratando os trabalhadores como escravos. E olharam as suas casas, as casas onde dormiam. Estendiam-se pela estrada. Umas vinte casas de barro, cobertas pela palha, alagadas pela chuva. (ibid, p. 4)

Será um embuste a piada com o nome do fazendeiro? Um “éramos quase todos analfabetos” (ibid, p. 5) nos induz à resposta afirmativa. Haveria certamente aí o indício do romancista ruim, que também não sabe dar unidade a um personagem. É o que ocorre com Honório, descrito como portador de “um impudismo crônico quase o impedia de andar”, o que se contraria no parágrafo seguinte: “preto, forte, alto, brigão” (ibid, p. 5). Uma página depois, aí sim, entra o narrador autônomo, assinando o painel: “Não sei se é verdade. Sei que Honório era o melhor camarada desse mundo.” (ibid, p.5) Notaremos um distanciamento social, em termos de percepção social do outro, nas muitas repetições ao longo do romance de adjetivos que qualificam os trabalhadores rurais na linha exótica: “era um tipo curioso aquele Honório”; “João Grilo, magro como um espeto,

mulato gozado...” (ibid, p.5) O balanço entre narrador e matéria, entre indivíduo (personagem) e voz coletiva, revela aquele senso dos contrários como sintoma da própria condição do literato periférico.

Para o narrador, os outros são sempre pitorescos, curiosos, feios, engraçados, interessantes – em suma, distantes. Há também a proliferação dos cacoetes corporais populares, que, se destacados pelo narrador, apresentam-se sempre como diferenças irreduzíveis entre uma disciplina corporal (a de Sergipano) e outra (a dos pobres). O caráter social de tal disciplina fica evidente na exposição, por exemplo, do ato de cuspir. Tanto Sinval, o amigo de infância, como o guarda que acolhe o narrador em Ilhéus, são notórios cuspidores. Suas falas são entremeadas por cuspidelas, destacando-lhes o pitoresco. Quando Sergipano toma o trem para a fazenda, conversa com um velho (que, mesmo leitor de jornal, também faz parte do novo mundo), sob economia corporal diferenciada: “de quando em vez cuspia para os lados, fazendo com a língua um estalido estranho”; “o velho me olhou pelo canto dos olhos e cuspiu com o ruído de sempre.” (ibid, p.24); “o velho contou entre cuspadelas que sujavam ainda mais a classe.” (ibid, p.25)

Que tipo de perspectiva revolucionária se idealiza com o rebaixamento ao grotesco dos populares? De um lado, sob o mote da honestidade, a beleza sertaneja é definida como peculiar: é aceita em sua contribuição cultural e especificidade. De outro, a comparação é inevitável e persistente. Assim, se há outra beleza (a sertaneja), é em referência a uma beleza cosmopolita hegemônica. O que naturalmente conduz ao comparativo em nome do grotesco, como na referência às prostitutas da vila: “Mariazinha podia ter dezoito anos, mulata nova. Mas entre ela e a Zefa, velha de cinquenta, não havia diferença. A mesma cara gasta e as mesmas pernas cheias de feridas.” (ibid, p.46) Por maior que seja o esforço de dar voz e vez ao pobre, persiste o olhar distanciado que se contenta na descrição superficial, de aparência em meio ao painel coletivo. Humor, bagunça, promiscuidade, causos, anedotas, chistes, curiosidades, violência, atrações baratas, combinações entre o precário das vilas de interior e a modernidade também precária que ali se insinua: “afinal o filme, todo arrebetado, começou. E os olhos daquela humanidade se extasiavam ante o luxo de Nova York.” (ibid, p.47) A representação episódica, ancorada na

variedade, coleta de materiais, não logra empreender narrativa, não movimenta a ação, ainda que a agite entre os despojos híbridos de arcaico e moderno.

É nos painéis que se dá a inclusão favorita do narrador no coletivo pobre (a técnica seria melhor empregada no livro *Suor*, de 1935) Uma breve exposição se faz necessária. Os coletivos estão distribuídos ao longo do livro. Tomemos aqueles nos quais o narrador participa. No primeiro, no trem para Ilhéus, ainda que o agenciamento coletivo seja temporário, já está lá: “saltamos quase todos.” (ibid, p.29) O segundo se passa no alojamento dos trabalhadores: “sabíamos que no outro dia continuaríamos a colher cacau para ganhar três mil e quinhentos que a despesa nos levaria. Aos sábados íamos a Pirangi pôr o sexo em dia.” (ibid, p.39) O terceiro é o de um capítulo fundamental para a concepção proletária de Jorge Amado, como proposta na epígrafe. Trata-se do capítulo *Pirangi*: aqui, a vila, com cinema e diversões, põe em relevo não exatamente a contraposição entre mundo rural e urbano, mas sua interpenetração, o que apontaria para uma espécie de desconforto moderno com a modernidade. A enunciação de Amado é moderna (por ser, obviamente, modernista), mas o que se expõe, ainda que o narrador se tente igualar, como personagem, aos caboclos que vêm gastar suas misérias na cidadezinha, é justamente a comicidade no gozo do lazer. Se não bastasse, há um outro elemento, em termos de história da literatura brasileira, que de certo modo torna tradicional a proposta moderna de Jorge Amado. Ainda que a exposição do trabalhador da roça na cidade tenha como objetivo a valorização do pobre enquanto personagem – e para confirmarmos que se trata mais de personagem do que de ator social, basta que se compare o capítulo em questão à visita urbana feita pelos sertanejos de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*. De outro lado, a mesma comparação com *Festa*, o capítulo de Graciliano, indica que, ainda que agora humanizados, dotados de subjetividade e autores da ação ficcional, os pobres seguem sendo retratados preferencialmente na sua inadequação (todos desajustados em suas vestes, por exemplo). Tudo no capítulo de Graciliano aponta para tal, mesmo que a chave não seja mais a do humor. Estamos diante de uma persistência histórica. Paira nesse ar de família um sentimento de que a modernidade não casa bem com o Brasil profundo.

Tomemos um exemplo que retroage em um século. É de 1833 a peça de Martins Pena chamada *O Juiz de Paz na Roça*.¹³⁷ Lembramos que a ligeireza e o rebaixamento são os motes, pois se tratam de comédias de costumes, escritas para público metropolitano. Na peça de 1833, a cidade aparece como espaço encantado (e ilusório) na voz atribuída aos roceiros.

A Cena II apresenta o pobre José voltando da Corte e querendo se casar com Aninha, filha de um pequeno lavrador (é dono de só um escravo). O plano que anuncia a ela é de se casarem às escondidas e fugirem para a Corte, onde tudo é maravilhoso. O quê, ela pergunta? Ele, seduzido pelo espetáculo urbano, aponta para um mundo fantasioso, naturalmente enquadrado e enunciado na separação de estilos típica do período. Ele fala para a apaixonada do teatro: “há três teatros, e um deles maior do que o do capitão-mor”; das mágicas com maquinismos: “uma árvore se vira em uma barraca; paus viram-se em cobras, e um homem vira-se em macaco, do circo: “Há uns cavalos tão bem ensinados, que dançam, fazem medidas, saltam, falam etc. Porém o que mais me espantou foi ver um homem andar em pé em cima do cavalo.” Diante de cada propaganda urbana (a superfície, o brilho e a evasão), Aninha reage sempre ingenuamente, como tendo pena do homem que se tornava macaco etc. Por fim, a referência mais explícita: “Além disto há outros muitos divertimentos. Na Rua do Ouvidor há um Cosmorama, na Rua de São Francisco de Paula outro, e no Largo uma casa aonde se veem muitos bichos cheios, muitas conchas, cabritos com duas cabeças, porcos com cinco pernas etc.” O efeito parece ser imediato, pois a réplica dela é a convocação para o casamento, aceitando, pois, toda a propaganda da Corte: “Quando é que você pretende casar-se comigo?” Um monólogo de Aninha, na Cena III, resolve a discussão: “Como é bonita a Corte! Lá é que a gente se pode divertir, e não aqui, aonde não se ouve senão os sapos e as entanhas cantarem. Teatros, mágicas, cavalos que dançam, cabeças com dois cabritos, macaco major... Quanta coisa! Quero ir para a Corte!” (PENA, 1971)

O desacordo não é o mesmo de *Cacau*, certamente. No ensaio de Antonio Candido sobre Jorge Amado, o crítico aponta para os romancistas de 30 como os que tentaram resolver a dialética entre localismo e cosmopolitismo. A

¹³⁷ Foi a primeira peça do dramaturgo. Pena também abordou a temática em *Um Sertanejo na Corte* (inacabada) e *A Festa na Roça* (1837).

solução de Candido é a da ruptura da dualidade, resultando em civilização brasileira. Cito o trecho inicial do ensaio:

Talvez se possa dizer que os romancistas da geração dos anos de 1930, de certo modo, inauguraram o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior – entendendo-se por litoral e interior menos as regiões geograficamente correspondentes do que os tipos de existência, os padrões de cultura comumente subentendidos em tais designações. (CANDIDO, 2004, p. 41)

Para Candido, a literatura de 30, se antecipando à modernização da política ou da economia, teria encaminhado o problema e proposto uma solução. Antes de 30, a discussão seria “muito tímida e inconsciente” (ibid, p.41), com a estilização artística do homem rural, num movimento que vai dos românticos a Monteiro Lobato, quando a configuração social entra em cena. A leitura de Candido aponta para uma mudança, no entanto, que se teria operado na dimensão sociológica: chegada do capitalismo rural moderno, proletarianização rural, industrialização, movimento operário, urbanização.¹³⁸ À medida da mudança,

o equilíbrio do mundo burguês do escritor com o mundo do homem rural, objeto da sua literatura, ia se colocando em novos termos, as contradições sociais se evidenciando e se agudizando nas perspectivas de conflito e nas necessidades de reajustamento. (ibid, p.42)

O crítico chega ao diagnóstico de ruptura, nos anos 30, e particularmente pelo romance do Nordeste, com o paradigma estético no tratamento ficcional do povo,

não mais tomado como objeto de contemplação estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte, que, neste momento, tocava o ponto vivo da sua missão no Brasil. (ibid, p.42)

¹³⁸ A partir da década de 1930, principalmente, inicia-se o fluxo populacional de grande número de nordestinos para outras áreas, particularmente as do Sudeste. Nas capitais do Sudeste, assistiu-se a um crescimento significativo. Como se sabe, não houve recenseamento em 1930, o que por certo contribui para o impacto da comparação. Assim, o Rio de Janeiro, que tinha cerca de 1.157.000 habitantes em 1920, saltou para 1.764.000 em 1940, num acréscimo de aproximadamente 52%. São Paulo, por sua vez, tinha cerca de 579.000 habitantes em 1920, saltando para 1.326.000 em 1940. (Cf. www.ibge.gov.br)

Retenhamos as duas dimensões contempladas, os lugares na nacionalidade e na arte, e a forma pela qual se operam: na perspectiva similar à dos autores de 30, que se legitimaram pelo esforço de autenticidade. Em termos literários, isso se faz através do painel coletivo. Painéis atravessam todo o romance. Eles são de dois tipos predominantes, ainda que todos episódicos.¹³⁹

Há o painel em forma de diálogo (melhor dizendo, em forma de exposição de falas com intenção polifônica – aqui no seu sentido mais imediato) e aquele no qual o narrador descreve com variedade uma situação. O mais comum, no entanto, é a combinação dos dois. Um exemplo na cena da ida à cidade. Um período para cada item descrito, pontuados os parágrafos por comentários sem autoria, vozes populares sem nomes, pescadas sob aparente transparência narrativa. Apenas um exemplo nos basta para a medida da confluência de discursos:

Os Bacuraus em Folia chegaram e todo o pessoal cercou o cordão. Eles dançavam e cantavam e o baliza realizava prodígios de dança com a bandeira. Os presentes cantavam em coro o estribilho:
Eh! Vamos brincar...
Eh! Vamos brincar...
 João Grilo distribuía beliscões a torto e direito em meio à aglomeração. Uma velha reclamou:
 - Beliscaram minha bunda...
 - Sai daí, couro.
 - Sem-vergonha.
 - Bruaca.
Eh! Vamos brincar...
Eh! Vamos brincar... (AMADO, 2000, p.45)

Outro modelo de painel se dá no plano da consciência, isto é, do lento encaminhamento para a consciência de classe. Dessa forma, outra dimensão do livro é o modo como se vai introduzindo a perspectiva comunista, em termos de tomada de consciência pelo narrador e pelos demais personagens. Vejamos seus momentos.

Primeiro, na infância, o amigo pobre Sinval, espécie de líder altivo dos garotos, dizia “que apenas completasse dezesseis anos embarcaria para São Paulo, para lutar como seu pai.” Com o acréscimo do narrador: “só muito depois

¹³⁹ Discussão do episódico em: CRISTÓVÃO, Fernando. Jorge Amado – unidade e limites de uma obra. In: *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1983.

é que eu vim compreender o que significava tudo isso.” (ibid, p.13) Anúncio desajeitado, certamente, na medida em que se quer introduzir uma ideia (a comunista) enquanto partícipe da narrativa. A mudança de lado do narrador não tem qualquer motivação objetiva, além da concupiscência do tio. Afinal, se havia modo de vida aristocrático nos pais, não havia oposição direta ao aburguesamento. O tornar-se operário e, principalmente, o persistir como operário (desejo manifestado de modo explícito quando Sergipano pensa em se amigar com Margarida, “operária como eu”) constitui-se num caso de engajamento a partir de uma mudança postiza no enredo.

Um outro momento é o da revolta com o termo ‘alugado’. Ao estranhar o termo empregado para os trabalhadores do cacau, dá-se a expressão da revolta: “o termo me humilhava. Alugado... Eu estava reduzido a muito menos que homem...” (ibid, p.23) No capítulo em questão, Sergipano chega a Ilhéus e ali passa fome até conseguir o trabalho na fazenda do coronel Misael. O comunismo aparece como intuição, como algo que não ousa dizer seu nome. Roberto, o guarda que acolhe Sergipano em Ilhéus, diz que a pobreza pode passar, pois um dia iria morar na casa rica da cidade (não fica nítido se por enriquecimento ou expropriação). A deixa é repetida por Sergipano, mais à frente, quando perguntado se pretendia enriquecer na região do cacau. A intuição pela opção ‘expropriação’ no caso do guarda de Ilhéus parece ser a evidente pois também o Sergipano remói o bordão: “mas um dia...” (ibid, p.32), ainda num ponto quase resignado entre a intuição de que há um mundo em potencial com equilíbrio social e a ignorância do próprio nome ou caminho para tal mundo.

Há nitidamente um problema de identidade entre intelectual e povo rural na fatura romanesca: ao se propor a um livro de propaganda, é natural que o narrador nos exponha seu julgamento quanto à consciência social dos oprimidos. No trem, discute-se a exploração dos trabalhadores, o fato de serem roubados pelos patrões etc. Comenta o narrador: “dizia tudo aquilo estoicamente, resignado, achando quase natural.” (ibid, p.31). O embaralhamento entre narrador e personagem, a não coincidência entre eles, tem sua prova imediata duas páginas depois, quando o próprio narrador, ele mesmo em várias outras passagens também bastante ‘estoico’, escreve: “eu ia indiferente à minha sorte...” (ibid, p.33) A inverossimilhança principal do livro não está, como acerta Luís Bueno (1997), na precária construção realista, uma vez

que o ponto de vista privilegiado para o livro seria o de romance de gênero, no caso, de propaganda. Ela parece residir muito mais na dissociação inevitável entre narrador e personagem, expressa em passagens como as anteriores. Há níveis oscilantes de consciência social e visão de mundo.

Situemos melhor a questão: o narrador já se tornou, no momento da enunciação, um comunista ‘de carteirinha’, já conhece a doutrina e sabe o que quer ao escrever *Cacau*. Os capítulos finais são esclarecedores. É importante atentar que, no tempo do enunciado, trabalha-se com a perspectiva da demorada consciência de classe e da perspectiva revolucionária. Ainda que o narrador já o saiba, conta-nos a história como se não o soubesse. Seus indícios, a simultaneamente antecipar e adiar a apresentação da perspectiva revolucionária, vêm sempre como contraponto à resignação no presente opressivo. Como nessa passagem, importante por explicitar a fórmula anti-riqueza:

Ninguém reclamava. Tudo estava certo. A gente vivia quase fora do mundo e a nossa miséria não interessava a ninguém. A gente ia vivendo por viver. Só muito de longe surgiu a ideia de que um dia aquilo podia mudar. Como, não sabíamos. Nós todos não poderíamos chegar a fazendeiros. Em mil, um enriquecia. (...) E não sei por que a riqueza não nos tentava muito. Nós queríamos um pouco mais de conforto para nossa bem grande miséria. Mais animais do que homens tínhamos um vocabulário reduzidíssimo onde os palavrões imperavam. Eu, naquele tempo, como os outros trabalhadores, nada sabia das lutas de classe. Mas adivinhávamos qualquer coisa. (AMADO, 2000, p.40)

O voluntarismo individual aparece nessa passagem, na fala de Honório: “um dia eu mato esses coronéis todos e a gente divide isso.” (ibid, p.40) O baixo urbano – ainda que em forma reduzida, na dimensão humana da ‘vila’ de Pirangi – é representado como espaço das extravagâncias. Ali o narrador opera pelo choque. Para além do choque moral, há o choque estrutural. Desse modo, no capítulo “Rua da Lama”, há o estabelecimento de duas contraposições estruturais. A primeira diz do comportamento oposto entre Sergipano e Osório, sinhozinho-bacharel filho do fazendeiro. De um lado, aquele que dá o que não tem como solidariedade de classe. De outro, o abuso sexual pintado em todas as tintas chocantes da indiferença. Desvirginada e desprezada por Osório, a menor de idade prostituída se suicida ‘por amor’. A segunda contraposição estrutural se dá na divisão espacial do capítulo em blocos sucessivos que

contrapõem a vida na Rua da Lama ao discurso das senhoras “casadas” do vilarejo.

O trecho final do capítulo é sugestivo para o que estamos discutindo. A ambiguidade vem na associação entre exploração da prostituição e exploração capitalista. Como um turista accidental, o narrador se declara confuso com a associação cultural entre prostíbulos e religião (quadros de santos, prostitutas religiosas etc.). O estranhamento ressalta a distância entre narrador e o universo cultural dos trabalhadores. Reconhecida a distância e o estarrecimento diante do conluio de sexo e religião, passa-se à sua superação, e ela se faz justamente pela revolução socialista, aqui no seu aspecto de reconhecimento do ópio do povo. De certo modo, o questionamento da religião antecede à consciência social, ao menos no plano do personagem Sergipano. O que corrobora em muito a ideia de ambiguidade entre narrador e personagem. Retomemos uma passagem da conversa no trem. A certa altura Sergipano diz: “Tudo isso é ignorância – respondi. – Em minha terra os padres dominam tudo.” (AMADO, 2000, p.27) Vale o trecho antes de continuarmos:

Pobres mulheres, que choravam, rezavam e se embriagavam na rua da Lama. Pobres operárias do sexo. Quando chegará o dia da vossa libertação? Quantos mananciais de carinho perdidos, quantas boas mães e boas trabalhadoras. Pobres de vós a quem as senhoras casadas não dão direito nem ao reino do céu. Contentam-se em desprezar as infelizes. Esquecem-se de que foram eles que as lançaram ali. Eu fico pensando no dia em que a rua da Lama se levantar, despedaçar as imagens dos santos, tomar conta das cozinhas ricas. Nesse dia até filhos elas poderão ter. (ibid, p.57)

O problema da ambiguidade estrutural entre narrador e personagem dá mais um passo: a consciência que se demonstra com relação à dominação simbólica (e mesmo material) da religião pode ser explicitada; a consciência da exploração social e consequentemente a percepção da estrutura de classes na sociedade precisa ser escamoteada para fins narrativos. Quanto à religião, nesse sentido, vale o capital cultural do observador urbano distanciado. Quanto à exploração do trabalho, é preciso a construção de uma fachada de ignorância imprescindível para o movimento de convencimento que se quer efetivar.

Em termos da economia narrativa, não há aqui mais qualquer contenção possível. Se anteriormente o advento revolucionário se insinuava à maneira de um talvez, sem se saber sequer no que consistiria essa possibilidade, no

presente capítulo há um transbordamento explícito para o manifesto político. O problema se vê explicitado em duas formulações, uma mais óbvia e outra de mais difícil detecção. Na primeira, temos as “pobres operárias do sexo”.

A exploração capitalista vem expressa num caldo de ignorância religiosa e preconceito moral das mulheres casadas. O futuro socialista traria a redenção nos dois aspectos, dando mostra de uma perspectiva mais humanista que de fato materialista. Trata-se do mesmo desencaixe que é matricial ao livro, em outras palavras, entre a matéria (trabalhadores rurais, prostitutas rurais) e a forma (revolução proletária). Uma segunda formulação aponta para um conflito entre o tempo do enunciado e o da enunciação. A distinção é importante com relação ao trecho “eu fico pensando no dia em que...”. Quando se fica pensando? No enunciado, enquanto personagem, ou na enunciação, como narrador? Como se não podendo evitar o julgamento e a prenúnciação, o narrador não conseguisse aqui ficar quieto, intrometendo-se literariamente no que se prometera como “máximo de honestidade”.

O intérprete social combina modelos diferentes de apresentação com intenção documental. Há os quadros mais agitados, com falas de trabalhadores em grande volubilidade. Há os julgamentos morais, como os do capítulo anterior. E há, como no capítulo *Cacau*, fundamentação formalmente jornalística. Desse modo, à maneira do que fizera na descrição da tocaia, tratada na máxima generalização, faz-se o mesmo aqui com relação à empreitada:

A empreitada, espécie de contrato para colheita de uma roça, faz-se em geral com os trabalhadores que, casados, possuem mulher e filhos. Eles se obrigam a colher toda uma roça e podem alugar trabalhadores para ajudá-los. Outros trabalhadores, aqueles que são sozinhos, ficam no serviço avulso. Trabalham por dia e trabalham em tudo. Na derruba, na juntagem, no cocho e nas barcaças. Esses formavam uma grande maioria. Tínhamos três mil e quinhentos por dia de trabalho, mas nos bons tempos chegaram a pagar cinco mil-réis. (AMADO, 2000, p.58)

Destacável no quadro social oferecido em *Cacau* é a dimensão da frenética mobilidade social em justaposição ao permanente antagonismo social: não só Sergipano, mas o guarda que o ajuda em Ilhéus, com “orgulho de ser guarda”, diz que já havia tido dinheiro, e perdera tudo. Também o velho do trem para a fazenda, que assim se descreve: “Já fui trabalhador de mais de cinquenta fazendeiros. Já fui fazendeiro também. Um dia Mané Frajelo me tomou o que eu

tinha. Hoje sou trabalhador de novo.” (ibid, p.21) Essa movimentação do capital não vem discutida no texto, mas duas concepções de riqueza se destacam: há a concepção de riqueza tomada ao pai, ética, sem abusos trabalhistas ou ostentação de autoridade; e há a concepção de riqueza tomada à descrição da barriga do tio, que só fazia crescer e era, particularmente, avarento e violento nas relações sociais. Se Sergipano afirma todo o tempo no livro, como faz na página 14 (“Não trocaria meu trabalho na fábrica pelo lugar de patrão”), que prefere o lado oprimido, também o guarda tem discurso semelhante: “É preferível ser pobre a ser rico e viver como esse miserável.” (ibid, p.21)

Por outro lado, percebe-se que a ênfase na mobilidade social caótica aponta para justamente o que o ideal proletário do romance promete solucionar. E o faz de duas formas: ao permitir que se imagine um futuro possível, já que o próprio capitalismo introduz a mudança social como possibilidade, e ao dizer que essa mudança pode ser imediata, requerendo tão somente consciência de classe e engajamento. Ainda há mais, pois a perspectiva socialista promete estabilizar um mundo de convulsão nas condições de classe.

O discurso da mobilidade se dá pela própria constatação popular de que os coronéis são todos iguais e que mesmo a variação da *commodity*, não altera em nada o antagonismo social: “pra gente é a mesma coisa, cacau baixo ou cacau alto. Pros coronéis, sim.” (ibid, p.30) Dito de outro modo, a mobilidade social é um recurso romântico (tanto quanto por exemplo, outros, como a descrição inicial do capítulo infância, com o pai morto) digno para o encaminhamento da narrativa, mas que no plano da leitura do social se revela de segunda importância. Afinal, um romance ‘proletário’ deve trabalhar o antagonismo na sua formulação mais mecânica. As motivações para a mudança no enredo são externas, acidentais à maneira dos romances de aventura, enquanto a crítica social da narrativa se dirige a um mundo estagnado pela dominação econômica.

Não há surpresa entre os trabalhadores com a história do empobrecimento de Sergipano, já que ele é mais um de tantos que passaram pelo mesmo problema na região. Tanto assim que Honório, o capanga, “sabia histórias de fortunas e de misérias” (ibid, p.38) Para além da dimensão contextual – na qual conta em muito a forma de ocupação econômica que foi a cacauicultura, não tão baseada no latifúndio como a da cana-de-açúcar, e que, dado o

incremento recente e acelerado da produção, não estabeleceu propriamente uma tradição escravista no antagonismo social – há a necessidade de se entender os porquês da exposição da mobilidade no contexto do romance proletário. Tendo o conflito e a mudança como categorias definidoras do social, a pregação comunista de Amado exigia a exemplaridade da mudança social, ainda que em outros termos, os capitalistas. Por outro lado, apontar para a instabilidade capitalista implica na legitimação da projetada utopia socialista, um mundo sem patrões, fundamento ético não fundado objetivamente pelo narrador (sem o que, não se justifica) como definidor do caráter de Sergipano.

Por conclusão, seria útil tomar aqui a distinção proposta por Alfredo Bosi, em “A escrita e os excluídos”. Para ele, “Há pelo menos duas maneiras de considerar a relação entre a escrita e os excluídos.” (BOSI, 2002, p.257) Uma é a da figuração do excluído, quando ele é “objeto da escrita. Objeto compreende temas, personagens, situações narrativas.” (ibid, p.257) Prevalece aí a variedade ideológica: cada um figura o excluído a seu modo. De outro lado, aproximando-se timidamente da discussão de G. Spivak (2010) (se é possível ao subalterno falar), “Há uma segunda maneira de lidar com a relação entre o excluído e a escrita. Em vez de tomar a figura do homem sem letras como objeto, procura-se entender o polo oposto: o excluído enquanto sujeito do processo simbólico.” (ibid, p.259) O procedimento vem do romantismo europeu, a relacionar o gênio com o povo (o ingênuo, na versão de Schiller), engendrando o folclore e, mais recentemente, a abordagem da história dos vencidos. Trata-se de uma relação de ‘passagem’ das manifestações orais para o registro letrado, consolidando a identidade nacional (de modo tanto progressista quanto conservador, dependendo da posição do resgate): “(...) pensar o excluído como agente virtual da escrita, quer literária, quer não literária. Como o excluído entra no circuito de uma cultura cuja forma privilegiada é a letra de fôrma?” (ibid, p.261)

Em *Cacau*, ainda que predomine a perspectiva da objetivação do pobre, falando em nome dele, há já por outro lado a tentativa de expressão do seu protagonismo e, mesmo, de sua escrita, como nas “cartas” de trabalhadores que analisaremos mais à frente.

Com os problemas de composição¹⁴⁰ na representação de Sergipano (enquanto narrador e enquanto protagonista), Jorge Amado tende a configurar painéis lineares, mas sem a coordenação de um centro narrativo com unidade suficiente. As cenas coletivas ficam bastante soltas pois desvinculadas de tramas que as relacionassem como forças motores do quadro todo. Dessa forma, por mais que apareçam juntas nas cenas, as figuras dos trabalhadores meio que falam sozinhas e ao mesmo tempo. Se a cena era para ser modelar, inspirando a crítica das relações com os dominantes e com o próprio passado colonial, seu resultado é apenas momentâneo, quando não episódico, numa colcha de lugares-comuns.

EXCURSO: O DISCURSO POLÍTICO-LITERÁRIO

Começemos pela ponta da vanguarda formalista. O poeta e crítico português Melo e Castro, defende uma leitura do discurso político a partir de Jakobson. Ali se define um protocolo de adequação sincera a uma retórica fundada no destinatário:

no discurso político a ênfase recai sobre o destinatário com forte incidência sobre o contexto. (...) A observação do discurso político revela justamente estas características: é fundamentalmente dirigido ao destinatário e apresenta-se como uma verdade que não necessita de ser submetida a nenhuma prova (pelo menos linguística ou lógica) (CASTRO, 1976, p. 42)

A ausência de provas, no entanto, não elimina a necessidade literária da composição, cuja forma é socialmente estruturada. De qualquer modo, ao ressaltar o aspecto unidirecional do discurso político, Castro nos sugere a explicitação dos dados típicos, nos moldes da hipertrofia e simplificação:

¹⁴⁰ O conceito de composição, enquanto inteligência ordenadora do romancista, é enunciado em vários momentos da obra de Antonio Candido. Naturalmente, o problema da composição do narrador é dos mais evidentes no conjunto. Destacamos uma das melhores formulações do crítico: “São problemas de medida e de construção, a que está preso o próprio alcance da obra enquanto romance. Assim, por exemplo, a composição, – este capítulo discutido, esmiuçado, mal compreendido da criação literária – que reside sobretudo na capacidade ordenadora do escritor; no seu senso de proporção, de equilíbrio, de distribuição dos valores expressivos.” (CANDIDO, 2004, p.50)

Assim concebido o discurso político, logo uma outra característica ressalta – a sua univocidade, ou seja, a univocidade e o monodireccionismo da sua mensagem, já que a comunicação deve chegar ao destinatário com um mínimo de distorções e o mais clara e convincentemente possível. Assim, a ambiguidade deve ser nula (ou quase), o que significa o uso, no discurso político, de uma redundância quase total, apoiada no significado *denotativo* dos vocábulos usados (...) Assim a comunicação política usará dois recursos: 1.º Em cada comunicação empregará um mínimo de informação nova, sendo a maioria da comunicação constituída por matéria já conhecida (redundante). 2.º As comunicações deverão ser numerosamente repetidas, pois essa repetição aumentando a redundância (quanto mais não seja no nível fônico) facilita a fixação no destinatário da comunicação que se deseja transmitir (ibid, p. 44)

A fixação total dos elementos, impedindo a ambiguidade é corrompida, no livro de Jorge Amado, pelo defeito de composição de Sergipano (com base num problema de perspectiva do autor e com base no próprio problema estrutural de um romance “não-burguês”). Curiosamente, é tentando ser não-burguês que, formalmente, o discurso literário mais se aproxima do discurso publicitário burguês, no qual “a força de tal verdade não existe fora da própria estrutura gramatical, forma verbal ou *slogan*” (ibid, p. 44) Justamente o discurso da extrema-esquerda, conclui Castro, seria o de maior rigidez nas relações entre significante e significado, de par com o maior radicalismo ideológico.

Como se vê, a perspectiva de Castro é a do poeta de vanguarda, afim às experiências de linguagem e com finalidade estética imediata, experiências opostas em termos físicos à redundância do discurso político. De outro lado, sua análise clarifica um certo estado técnico da questão que procuramos adequar para a leitura da experiência específica do engajamento literário de Jorge Amado, nele ressaltando um problema formal de matriz social. Vejamos outra proposição, mais afeita à postura de Amado.

No mesmo ano da publicação de *Cacau*, 1933, e a partir de uma posição trotskysta cética em relação à autonomia da arte, Mário Pedrosa analisaria a arte proletária de Käthe Kollwitz, no ensaio “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”. A conjuntura, como se sabe, trazia à tona os primeiros artistas brasileiros de tendência socialista, com Osvaldo Goeldi, Lívio Abramo e mesmo Tarsila do Amaral, em fase social. Comentar a exposição da gravurista alemã Kollwitz inseria-se, assim, numa conjuntura de radicalização e investigação de modos “proletários” para a arte. Não discutiremos aqui a análise de Pedrosa,

mas gostaríamos de fixar um instrumento conceitual importante. Estava em jogo, para o crítico, uma divisão entre artistas voltados para a técnica e um outro grupo que preferia o mundo da experiência ao mundo da cultura. A prática do “ar livre” é aqui postulada como contato com a contradição social no plano contemporâneo. Pedrosa intitula as produções de tal tendência socialista como obras de finalidade estética “mediata”.¹⁴¹

Conforme Mário Pedrosa, a experiência do engajamento se inicia na “solidariedade na desgraça”. De que se trata? Lembremos que, para T. Adorno, a arte engajada, ao negar a arte pela arte de modo absoluto (identificando-a ao fetiche da técnica, isto é, à alienação), acaba por negar a si própria a condição de arte, na medida em que tenta abolir a mediação pela identificação social. O problema levantado por Adorno em “Engagement”, ensaio de discussão com a teoria sartreana do engajamento,¹⁴² é que, na especificidade da literatura, as palavras do mundo da vida são submetidas à forma literária, não tendo, portanto, a mesma significação política “que a palavra tinha fora do texto.” (ADORNO, 1973, p.52)

Em Mário Pedrosa, no entanto, o engajamento aparece por duas vias diversas: a primeira, biográfica, e que dá conta daquela “solidariedade na desgraça”, deve-se à fidelidade de classe da artista, oriunda de família proletária; a segunda, estética, justifica-se na crítica da bela aparência presente na arte burguesa. É na confluência dos dois voluntarismos que Pedrosa situa a dimensão “mediata” da finalidade estética. Uma arte, portanto, que se sabe e se expõe como transitória, pois tem finalidade política imediata. Como uma arte assim pode alcançar universalização? Para Pedrosa, a universalização era socialmente dada, pois “humanidade, arte universal e classes espoliadas recobriam-se sem deixar resto.” (ARANTES, 2004, p.39) A equilibrada equação entre generalização e tipo é a condição de sucesso da arte engajada, para Mário Pedrosa. O sucesso estético advém da posição social que se ocupa. A leitura de

¹⁴¹ “São as obras que nosso conferencista designa como de finalidade estética “mediata”, entre as quais inclui as de Käthe Kollwitz, mas onde, mais do que em qualquer outra, estaria a se anunciar uma síntese futura, embora em negativo, pela força da denúncia. Ou seja, expressam uma consciência de classe que se inicia “pelo sentimento de solidariedade na desgraça e assim sua primeira expressão toma forçosamente uma forma defensiva”. (ARANTES, 2004, p.37)

¹⁴² Lembremos que, para Sartre, o engajamento não necessita da origem de classe, muito pelo contrário. Trata-se de um projeto de existência sóbrio contrário à neutralidade ilusória do espectador.

um livro como *Cacau* nos mostra que a “solidariedade na desgraça” é impedida justamente por um problema de composição da instância narrativa. O desencontro biográfico do narrador e a presença senhoril do autor impõem um acompanhamento que mais se restringe ao anedótico e ao episódico do que se expande em capacidade de generalização. A fidelidade de classe, portanto, é precária em virtude de problemas de procedimento literário. Se o impacto do romance foi devastador, inaugurando com letras garrafais a perspectiva da literatura proletária no contexto dos anos trinta, sua sobrevivência como literatura política é restrita hoje ao plano quase que do documento de época.

Como o materialismo nasce como um engajamento, a questão que se apresenta à literatura é a de quanto ela está interessada na revolução que findará a contradição social. Como ela responde, mesmo que no suposto aspecto formal de sua mais íntima autonomia, às contradições do real. E isso, mesmo quanto à literatura burguesa. Trata-se de um critério de aferição, o da relação da fatura particular da obra à antagônica totalidade social.

No famoso volume de Leon Trotsky, *Literatura e Revolução*, a discussão é posta já na Introdução (de 1924). Ali se aponta para a arte revolucionária como a cereja do bolo revolucionário: a revolução só se completa ao chegar à arte, daí sua importância. Não há arte social, porém, sem desenvolvimento econômico e cultural no plano da abundância e do bem-estar. A contradição a ser resolvida pelo intelectual russo, sugere Trotsky, é a da separação entre o intelectual e o operário e o camponês (num quadro em que a burguesia foi “eliminada”). Ela se expressa num nível mais profundo e diferenciado: a revolução foi feita por homens do trabalho físico e a arte vem do mundo intelectual. A arte é condicionada, direta ou indiretamente, a refletir a vida dos homens na história.¹⁴³ Como se resolve a autonomia? Sugere-se que a autonomia advenha justamente do empenho político. Desde que revolucionária, a arte gozaria de (naquele

¹⁴³ “Os homens preparam os acontecimentos, realizam-nos, sofrem os efeitos e se modificam sob o impacto de suas reações. A arte, direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos.” (TROTSKY, 1969, p.24) Daí a defesa de uma arte revolucionária, que fosse “realista, ativa, vitalmente coletivista e cheia de ilimitada confiança no futuro.” (ibid, p.26) No seu livro, Trotsky descreve as literaturas pré-revolucionárias. Entre elas, a literatura mujique (de louvor aos camponeses, num plano que vai do místico ao folclórico), satisfeita com a Revolução (que acabou com privilégios da nobreza), mas incapaz de se adaptar ao novo andamento da modernidade, pois “a revolução é, antes de tudo, uma revolução cidadina.” (TROTSKY, 1969, p.62) Do que se necessitava, pois, era de formalização revolucionária, eliminando a matriz entre nobiliárquica e burguesa daquela literatura rural.

período de transição pós-1917) “completa liberdade de autodeterminação no domínio da arte.” (ibid, p.26)

Já Antonio Candido, em “Poesia, documento e história”, esclarece que Jorge Amado, oscilando entre a poesia e o documento, quis em *Cacau* um “documentário impessoal” (CANDIDO, 2004, p.44), mas um documento que não mais se pautasse pela cor local paisagística e sim pelo complexo social.¹⁴⁴ Curioso na análise de Candido é que o romance de estreia de Amado (*O país do carnaval*) não seja mencionado, pois não se enquadraria nos esforços missionários de revelação do real presentes nos romances de 30. É preciso, pois, relativizar, situando nos romances a partir de *Cacau* a frase de Candido sobre o autor baiano: “um livro, como disse, saindo do outro” (ibid, p.46)

No plano documental, Candido postula que os livros de Amado se caracterizam por dois movimentos, de asserção e de informação:

Informação de níveis de vida, de ofícios, de gêneros de ocupação, de miséria, de luta econômica, de produtos; asserção de certos pontos de vista de onde se descortinam atitudes sociais, reivindicações proletárias, desajustamentos de classe. (ibid, p.46)

Candido aponta como paradigmático desta “ida ao Outro” a obra de Jorge Amado. Trata-se ali do fenômeno comum ao período, no qual “em grande parte os escritores procuram se desaburguesar” (CANDIDO, 2004, p.42) A simpatia pelos subalternos é tomada agora como posição social do intelectual, que não deve mais identificar sua voz à do patrão. Sergipano, quando discute se deve ou não ser patrão, em suma está discutindo que posição de classe o intelectual deve adotar, já que sua própria posição é a de mediação, o que lhe aufere o privilégio da opção. Não casar com Maria, a filha do fazendeiro é não apenas se posicionar ao lado dos trabalhadores, como também posicionar o romance ao lado dos subalternos.

Para Candido, ainda que haja “deformação”, pois se trata de “um homem de outra cor, de outra classe” (ibid, p.47), falando dos subalternos, o essencial é que “Jorge Amado trouxe os negros da Bahia para a arte e deu existência estética, isto é, permanente à sua humanidade.” (ibid, p.47) Quando Antonio Candido afirma que “a análise psicológica não é a única via do conhecimento do

¹⁴⁴ “A mata, elemento decorativo em *Cacau*, onde mal aparece...” (CANDIDO, 2004, p.47)

homem” (ibid, p.48), está discutindo justamente com os paradigmas de modernidade romanesca com centralidade no romance europeu. Jorge Amado, se não tem “as qualidades da análise” (ibid, p.48), resolve o problema da representação do Outro no plano da poesia: “A sua maneira de tratar os personagens é poética. Ela é que supre o que lhe falta em penetração psicológica.” (ibid, p.48) Nisto, reafirma-se o que dissemos, pois o tratamento poético é uma orientação retórica que não abdica da cordialidade e, portanto, do próprio apaziguamento das responsabilidades de classe do escritor em relação ao mundo do Outro (o que se resolve na representação enquanto automandato, mais do que enquanto figuração). Ao se dizer que a obra de Amado é “um movimento dialético entre o documento e a poesia, [sendo] sua forma uma confluência desta e da prosa” (ibid, p.49), revela-se que o tratamento poético é tanto uma força de reconfiguração do realismo europeu sob condições materiais e históricas diferenciadas (evidentes no próprio projeto de um romance proletário com camponeses), quanto uma fraqueza de estilização, pois adentra ao eloquente e ao amplificador, com apelos fáceis à sentimentalidade. É que mesmo o documento acaba servindo à lírica e àquelas asserções políticas detectadas por Candido.

Daí exatamente o problema de composição,¹⁴⁵ pois nem a melhor poesia dá conta de resolver os problemas específicos do gênero romance:

Os romances de Jorge Amado se ressentiram sempre da falta de composição. Da ausência, pode-se dizer dos primeiros livros, onde um vago fio cozia mal-e-mal cenas e tiradas mais ou menos independentes; onde não se sentia a necessidade interna, o ritmo das diversas partes. (ibid, p.50)

Jorge Amado enfrentou de forma desajeitada os limites técnicos do romance enquanto gênero burguês de exposição da realidade. Nem as cenas coletivas emergem ao primeiro plano de modo a interferir no enredo, restritas que são à exposição de “fatias de vida”, nem os personagens trabalhadores adquirem consistência subjetiva, o que se tenta resolver pelo rebaixamento

¹⁴⁵ Para Antonio Candido, os problemas de composição de Jorge Amado só serão resolvidos em *Terras do sem fim*, quando à poesia e ao documento agrega-se a história como paradigma organizador: “O trabalho do autor aparece a cada passo a um exame mais detido – desbastando a exuberância da inspiração, disciplinando-a com rigor.” (CANDIDO, 2004, p.54)

canhestro do narrador.¹⁴⁶ O que se pode ler nas sugestões de Adorno sobre o tema, é que a transposição de conteúdos para a forma literária não se faz de modo imediato. Criticando Brecht e Chaplin na mesma argumentação, nos diz: “Em favor do *engagement* político, dá-se pouco peso à realidade política: isso reduz também o efeito político.” (ibid, p.60) Não se trata, pois, de uma questão de fidelidade ou de distanciamento, mas de uma questão de mediação formal. A doutrina exige a linguagem do intelectual, o que não coaduna com o papel do proletário. Por aí se vê que é na concepção crítica da distância, da alteridade social entre intelectual e subalternos que se erige a melhor arte engajada. Fato que não resolve de todo o problema da conscientização de classe pela arte pedagógica, em particular nos contextos de precária autonomização artística (opostos ao paradigma de arte europeia presente na discussão de Adorno). Não se resolve o dilema sem atentar para a especificidade da relação local entre a posição social presente na instância narrativa e a representação enquanto automandato.

3.5 SERÁ UM ROMANCE PROLETÁRIO?

Antes de prosseguirmos, seria útil uma atenção a uma série de indícios espalhados indistintamente por todo o livro. Trata-se de um conjunto de tropos literários ostentando aspectos literários totalmente renegados na nota, como vimos. E renegados não apenas na nota como nas próprias posições ‘literárias’ assumidas pelo narrador com relação ao espaço dos possíveis no campo literário, notadamente aquele dos assuntos brasileiros: “Eu não entendo linguagem bonita...” (AMADO, 2000, p. 94) O decisivo é que o lirismo inerente a essa literatice (o termo poderia estar na boca do próprio narrador) procede diretamente do narrador, enquanto um olhar dele, e não do lirismo popular de certo modo inerente (e também presente no romance) aos ‘pedaços de vida’ representados. Uma breve enumeração pode tornar mais clara a proposição.

¹⁴⁶ Voltando a Adorno: “Os rudimentos das significações externas nas composições literárias são o inevitavelmente desartístico da arte. Não é neles que devemos ler sua lei formal, e sim na dialética dos dois momentos. Essa lei impera naquilo em que se transformam as significações.” (ADORNO, 1973, p.53)

“Os filhos dos operários jogavam futebol com uma bexiga de boi cheia de ar.” (ibid, p.15) “Ficamos bons camaradas naquelas sombras carinhosas dos cacauais, onde o sol não penetrava.” (ibid, p.36) “Honório escondia os lábios morenos de Mariazinha entre seus lábios pretos.” (ibid, p.51) “Sobre o seu corpo apenas um vestido, grávido de rasgões.” (ibid, p.53) “Quantos mananciais de carinho perdido...” (ibid, p.57) “Partíamos pela manhã com as compridas varas, no alto das quais uma pequena foice brilhava ao sol.” (ibid, p.58) “As barcaças compridas e largas davam a ideia de um grupo de feras com as bocas escancaradas, que dormissem ao sol.” (ibid, p.62) “A noite envolvia tudo. Choravam violas, pássaros piavam.” (ibid, p.68) “E as donas, alvas como caroço de cacau logo que sai do coco, entregues por inteiro à devoção, deixavam que a gente visse encantos raros que enchiam os nossos sonhos de sonhos maus nas noites solitárias da fazenda.” (ibid, p.73) “Os seus cabelos louros e a sua pele branca sobressaíam no pijama rosa.” (ibid, p.88) “Os cacaueiros é que estavam maravilhosos, os cocos de ouro por onde os pingos de água corriam como brilhantes raros. Mas nós nem olhávamos a beleza da paisagem.” (ibid, p.109)

Como se percebe, estamos diante de uma profusão de beleza à moda antiga, ingênua ou romântica. Afinal, de que condição literária expressa no “mínimo de literatura” o romance quer se livrar? É preciso, antes de responder à pergunta, frisar que não é apenas na construção extremamente figurada das representações acima citadas que o ‘literário’ aparece. Parece haver um compósito de velharia e novidade. E a novidade aqui vem justamente com as marcas formais mais típicas do modernismo, enquanto rompimento do discursivo em nome da apresentação. A ausência do verbo, por exemplo. A técnica enumerativa, outro exemplo.

A questão da ambiguidade se mostra nítida na forma como a narrativa encaminha a apreensão da paisagem. Precisaremos nos deter um pouco mais nesse passo. Antes de discutirmos a relação do personagem-narrador Sergipano, retomemos alguns termos da questão. O problema primeiro de Jorge Amado era o de construir um herói que, além de tomar partido pelos pobres, tivesse origem urbana e, portanto, fosse um ser alheio ao mundo rural do cacau. O olhar, de tal maneira, não é o telúrico, como nos romances de Lins do Rego. Para além disso, há a questão social: o personagem-narrador toma a perspectiva sobre a paisagem como índice social. Vejamos a que preço em três passagens

fundamentais a esse respeito. Estruturalmente é importante que as passagens ajudem a pontuar o livro em três partes. Na primeira, a dualidade é explícita: há contemplação, mas mediada pela crítica social.

As folhas secas dos cacaueiros tapetavam o chão, onde as cobras esquentavam sol após as longas chuvas de junho. Os frutos amarelos pendiam das árvores como lâmpadas antigas. Maravilhosa mistura de cor que tornava tudo belo e irreal, menos o nosso trabalho estafante. (AMADO, 2000, p. 35)

A interpretação social, no ponto, não contradiz, no entanto, um olhar específico que veio anteriormente construindo a visualização do cacau, um olhar do deslumbre urbano, para não falarmos na figura de linguagem. A segunda passagem repõe a questão, agora de forma coerente, descontando-se o bucolismo inicial e o arremate não inclusivo.

Sáímos silenciosos pela estrada. Um sol morno de inverno iluminava os campos.
- É bonito...
Ante o meu silêncio ela perguntou:
- É bonito, não acha?
- É triste. Os que vivem aqui sofrem. (ibid, p.86)

Para um narrador que também faz descrições ‘bonitas’ (ainda mais no interior de um texto com grande teor de linguagem chula), a recusa social na marcação do gosto se aplica certamente ao que estamos configurando como dissociação interna em Sergipano, formalmente dividido entre ser personagem e ser narrador. O arremate dá bem conta disso, pois os que sofrem não necessariamente o incluem.

Apenas um brevíssimo excursus: o que seria, para o personagem-narrador, uma literatura bonita? Uma pista na página 66, após a referência a um assassinato: “O promotor fez uma literatura bonita citando a Bíblia e recitando versos.” (ibid, p.66) Temos, no mesmo conjunto, o bacharel, o religioso e o poeta. Literatura bonita, no exemplo, é apanágio dessas profissões ou funções sociais. Grandiloquência, distanciamento, ornamento, artificialismo cultural. Contrapondo-se à literatura bonita a crueza direta seja do escritor que pesquisa (como em Zola), seja do escritor regional (considerado mais autêntico, pois telúrico).

A terceira passagem é a do fim do livro, quando a paisagem é resgatada para apreciação: “No outro dia me despedi dos camaradas. O vento balançava os campos e pela primeira vez senti a beleza ambiente.” (ibid, p.130) O que se tem aqui é a constatação de que o gozo da paisagem é condição, mais que de classe, da ordem da dissociação. Nesse sentido, o gozo de paisagem concedido à personagem Mária se dá menos em função de sua condição de patroa do que por sua condição urbana. É quando Sergipano se encaminha para o mundo urbano que pode enfim sentir esteticamente a paisagem.

A contradição é evidente se retomarmos a enumeração anterior de descrições amenas e bucólicas de paisagem. O personagem-narrador que descreve com figuras de linguagem o entorno do cacau é o mesmo que reflete (em monólogos ou no diálogo), numa fachada de estabilidade, o senso crítico diante do gozo impune e patronal da paisagem natural. Ao fundamentar social e geograficamente (tanto os ricos quanto os urbanos) a percepção da paisagem sob desimpedimento, escapa à construção coerente, e pela mesma questão, o dado da ambiguidade nas descrições citadas.

Como dissemos, ação e consciência não avançam. A primeira, espremida entre os painéis da vida trabalhadora, tem nos momentos coletivos sua melhor qualidade. O documental se dá, sim, sob agenciamento do narrador, mas os momentos corais do romance valem como destituição do mandato representativo que o narrador se auto confere. Nos painéis, tomadas de posição literárias são estabelecidas. A aproximação pelo típico favorece a discussão da autenticidade, como já vimos no caso de Magnólia, a sertaneja. O mesmo se dá quando se menciona sinhá Margarida: “A história de sinhá Margarida seria chamada pelos escritores de horrorosa tragédia, se escritores viessem às roças de cacau.” (ibid, p.65) Talvez mais significativo para o problema que estamos contornando não seja exatamente a crítica aos escritores seus concorrentes, mas o fato de ser questão ‘de escritor’ o motivo da reflexão. Como se vê, vão escapando ao conjunto planejado as definições de posição.

O romance, portanto, vem estruturado numa gama de recomendações estéticas cujo objetivo é o da orientação de recepção, mas igualmente uma tomada de posição no campo literário dos possíveis. Feita a correção aos romancistas que não vão à roça, típica do projeto naturalista mais clássico, o narrador empreende assim a ‘autêntica’ exposição de sinhá Margarida. Nela uma

outra constante do trabalho documental de Amado. Ao narrador é conferido um discurso simultaneamente tradutório e introdutório. Ao se referir às instituições típicas da cultura de cacau, o narrador traduz os conceitos em termos sintéticos, introdutórios.

Assim foi com a tocaia: “É a tocaia.” (ibid, p.36) O mesmo com o ‘alugado’. Ou, no caso da história de sinhá Margarida, o ‘contratista’. Atentando para a qualificação ‘interessante’, já não há muito o que dizer sobre a perspectiva distanciada: “Modalidade interessante de trabalhador, o contratista.” (ibid, p. 65). O viés sociológico, descritivo (ainda que qualificador), sugere o estranhamento imediato na posterior redenção pelo comunismo. De fato, há um desencaixe nas relações de trabalho sob a monocultura de cacau em relação à proposta de um romance ‘proletário’.

A representação dos pobres encaminha uma solução para o problema. Os painéis ressaltam a dimensão da inconsciência social e/ou revolucionária. Como podem pobres analfabetos, prostitutas e “crianças amarelas” serem encaminhadas para a revolução? Há dois lados, naturalmente, na questão. O primeiro diz da economia narrativa e sugere o mediador (o narrador, o intelectual, o desfetichizado) como representante e responsável pela orientação socialista. O outro lado diz respeito à recepção. De fato, não é para os trabalhadores rurais que Amado escreve *Cacau*. A intencionalidade, de tal forma, reside no leitor urbano e bastante letrado, consumidor de romances sociológicos. A função de autolegitimação, no entanto, é basicamente a mesma, incluindo porém na equação os próprios papéis do romance e do romancista.

Quem são os proletários, portanto? Pobres trabalhadores rurais, prostitutas do interior, crianças de pé no chão. Na descrição das últimas, um indício da perspectiva atribuída a essa gente: “Aprendiam a temer o coronel e o capataz, e assimilavam aquela mistura de amor e ódio dos pais pelo cacau.” (ibid, p.71) Como farão a revolução? Quando forem conscientizados: “Diz que um dia, quando crescer, virá nos ensinar. Nesse dia, quando souberem essas coisas, os meninos não comerão mais jaca. Se levantarão com o toco de facão em punho...” (ibid, p.76) Mesmo quando qualifica as crianças, há a intromissão do posicionamento literário. A descrição circunda o pobre e em sua matéria veste e desveste as várias formas literárias, dos romancistas que não vão à roça ao

que se tem aqui: “Alguns usavam nomes esquisitos de heróis de romances aristocráticos” (ibid, p.73)

A questão adianta uma outra complexidade, típica de muito do discurso de conciliação inconscientemente embutido no romance. Afinal, quem é o ‘cacau’ por quem os trabalhadores tinham amor e ódio? “O cacau era o grande senhor a quem até o coronel temia.” (ibid, p.75) Para um romance que se caracteriza por um esforço voluntário de explicitação do antagonismo social, igualar trabalhadores e coronel na mesma submissão (uns em virtude da expropriação, outro em função da oscilação de mercado), mostra como o ideológico não é redutível à intenção de homogeneização. Como na análise de Bonhôte sobre Marivaux, a ficção em *Cacau* “não é a expressão de uma só, mas de muitas e várias estruturas mentais.” (BONHÔTE *apud* GOLDMANN, 1972, p.29)

Nessa duplicidade de amor e ódio, deve se ressaltar a dimensão erótica. De um lado, o dos patrões, o estupro, o abuso, a indiferença. De outro, o dos trabalhadores, e o de Sergipano, duas atitudes significativamente diversas com relação ao problema. Os trabalhadores são apresentados como ‘também’ seduzidos pela riqueza. Se o caso da prostituta Magnólia é emblemático, há também as manifestações mais indistintas, como quando, referindo-se às mulheres proprietárias durante a missa católica, o narrador nos diz que elas “deixavam que a gente visse encantos raros que enchiam os nossos sonhos de sonhos maus nas noites solitárias da fazenda.” (AMADO, 2000, p.74). Igualmente as moças pobres que “sorriam para os rapazes estudantes que o filho do coronel trazia.” (ibid, p.74) Sergipano, por sua vez, vai viver, a partir da segunda metade do romance o teste de fogo da sua pertença de classe: resistir à filha do patrão. A atitude literária da literatice é referida com ironia:

Os meninos não pensavam. Trabalhavam, comiam e dormiam. Um literato disse certa vez:
- Esses é que são felizes. Não pensam...
Assim parecia a ele. (ibid, p.76)

Basta aqui a menção de *Vidas Secas* para mostrarmos o quanto é estereotipada a versão de Amado sobre os meninos, que “não pensavam”. Afinal, se o romancista quiser, e conseguir, eles podem, sim, pensar.

A ação começa com a chegada da família de proprietários. Só aí profundidades podem ser confrontadas. A primeira metade é, nesse sentido, uma espécie de longo preâmbulo: se de um lado os trabalhadores são documentados, de outro nem o narrador nem o antagonismo social, que aqui tomará também a feição (quicá preferencial) de antagonismo literário, podem ser desenvolvidos, isto é, convertidos em tomadas de decisão narrativas no sentido de encaminhamento da ação. Retoma-se, certamente, um problema renitente no romance brasileiro de representação rural: ainda que falem, os pobres não são dotados de dignidade narrativa, no sentido de profundidade ficcional.

Fiquemos apenas com dois exemplos. Um bem anterior a *Cacau*, *D. Guidinha do Poço*, de Oliveira Paiva. O outro, contemporâneo, *O Quinze*, de Rachel de Queiróz. No romance de Oliveira Paiva, o narrador parece querer democratizar o acesso das personagens à voz narrativa, recorrendo especialmente ao indireto livre e à tentativa de dar dignidade literária ao oral popular. De fato, é um narrador da multiplicidade, que não apenas conta através de muitas vozes, da mais reles à mais elevada, como também opera o múltiplo seja nas descrições seja nos recursos utilizados para o digressivo, como os materiais recolhidos (documentos, cartas e principalmente os versos populares). Porém, se alguns personagens da ordem do rebaixado (do cômico e do grotesco) falam passagens essenciais do romance, como o relato do crime, contado a Lalinha – último reduto de pureza preservado no romance – na dicção capiau do livro, isso não significa que eles sejam agentes no livro: eles apenas falam, pesando sobre eles a violência do poder de muito poucos. Apesar de narrarem e comentarem as principais cenas (do adultério de Guidinha à morte do Major) os pobres estão fora delas. E, nesse sentido, ainda que abdicando do didatismo, permanece certo aristocratismo na voz narrativa do livro. Embora o tempo todo o discurso recorra ao indireto livre, o que diminui consideravelmente a presença de um narrador externo que oriente nossa visão quanto às bifurcações da ação, hibridizando narrador e personagem, persiste o travo social que faz com que os vários narradores pobres não tenham o poder de conduzir qualquer ação: ela é exclusividade do mundo dos poderosos, que casam, descasam, fazem festas, julgam, traem etc.

Por sua vez, em *O Quinze*, a trajetória de Chico Bento e sua família tem aquela fusão de trágico e cotidiano identificada por Auerbach nos Evangelhos.

Se a estrutura social do favor e do clientelismo são o segredo ideológico que Queiroz não consegue disfarçar numa narrativa ancorada na moralidade e no paternalismo, a tragédia de Chico Bento parece advir, como propõe Luis Bueno, em *Uma História do Romance de 30*, não de um discurso do narrador, mas da natureza do próprio evento narrado, em toda sua simplicidade substantiva. O melodramático que acompanha os eventos de Chico Bento, no entanto, parece travar aquela conquista da melhor representação realista (pelo menos dessa que parece surgir do livro de Auerbach), conduzindo a profundidade de um modo muitas vezes artificial e apaziguador: a substituição do social pelo telúrico, o que costuma acontecer também em Lins do Rego, é a operação ideológica em questão.

No romance de Jorge Amado, o capítulo “O Rei do Cacau e a Família” repõe ficcionalmente parte do subtítulo de *Casa-Grande & Senzala*: “Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal” (FREYRE, 1952) A questão que se impõe aqui é: até que ponto o escritor brasileiro, mesmo trazendo na alma ou no corpo (como acentua Freyre) herança negra ou indígena (e vai aqui uma reposição a contrapelo, irônica), não constitui o agente ideológico daquela mobilidade (plasticidade, miscibilidade, adaptabilidade) proposta por Freyre como definição e causa do sucesso (ou do procedimento) colonizador português? Mobilidade que nos remete diretamente à volubilidade, e, no caso, à própria composição paratática do ensaio de Gilberto Freyre.

Se a mobilidade social é mais presente na região cacauzeira, ao contrário do que ocorre nas sedimentadas paisagens sociais da cana-de-açúcar ou do agreste, não significa porém que o modo de dominação seja diferente. O que parece ser objeto de destaque em *Cacau*, no entanto, é uma estruturação das relações sociais mais fortemente vincada no ódio recíproco. Relações sociais menos paternalistas ou íntimas. Descreve-se o coronel Misael:

Sabia-se que comia muito, comia estupidamente, e que há cinquenta anos atrás fora tropeiro e, depois, dono de uma vendinha. Talvez porque tivesse sido alugado nos odiava e desconfiava de nós. (AMADO, 2000, p.78)

Ainda, portanto, que um novo-rico, o coronel tende a reproduzir a configuração expropriadora do antagonismo social. Já Colodino é apresentado

como “de todos nós, parecia o único a ter uma certa intuição de que alguma coisa, um dia...” (ibid, p.83) A intuição de Sergipano é apenas a ética: apenas enriquecer não é o caminho da mudança pois implicaria na continuidade do antagonismo social. As discussões giram em falso, sem que os trabalhadores encontrem a resposta, dependente, por sua vez, do correto equacionamento do problema. O estoque ético estoicamente cultivado é um problema escamoteado pelo narrador. Ele compreende todas as dimensões, corpo e alma fechados para as tentações da traição social: da recusa ao enriquecimento à recusa do café na casa do patrão, da recusa da literatura burguesa à recusa do amor entre classes sociais divergentes. Referimo-nos ao estoicismo na medida em que são os sonhos, as noites em claro, o mundo dos desejos em suma, os que sondam a capacidade de resistência de classe de Sergipano. A virtude comunista é aqui vontade de autocontrole.

O momento de encaminhamento da ação se dá no curto-circuito de amor e disputa social. A união se legitima por uma espécie de predestinação eugênica: ambos loiros, ambos letrados. E o que faz a mediação entre as duas instâncias, aproximando perigosamente Sergipano do mundo senhoril? O livro, o letramento. Já sabemos as opiniões do narrador sobre escrita e retrato social: é necessária pesquisa, atividade tradutória, aceitação da especificidade cultural e social do pobre etc. Aqui, na cena que aproxima o casal desigual pela primeira vez, há o tradicional idílio campestre. Um passeio rural no qual Sergipano está sob os caprichos de Mária. Lendo o livro para a patroa, admirada do letramento do trabalhador alugado, Sergipano faz referências ao material em questão: trata-se de um romance de amor, com “cenas de amor de duques e condessas europeias” (ibid, p.87) Qualifica-o, o crítico literário roceiro: “paradoxos e delicadezas” (ibid, p.87)

Para nossos objetivos, o capítulo “A Poetisa” merece uma atenção mais detalhada, por se constituir numa peça de discussão literária inédita até então. Homogênea, tal discussão se indicia por vários elementos que compõem a literatura a ser negada por *Cacau*. Trata-se, implicitamente, da representação de um manifesto. Os elementos ‘literários’ se sucedem da seguinte forma no capítulo: um jornal de Ilhéus descrevendo a poetisa Mária; um soneto de Mária; uma carta do circuito literário oficial; duas longas (para os padrões do romance) discussões sobre função social da literatura, entremeadas explicitamente por

uma discussão sobre autoconsciência social dos trabalhadores; trecho de um artigo de Mária sobre os trabalhadores. Em jogo, por consequência, a definição, ainda que negativa, dos fundamentos do romance proletário imaginado por Jorge Amado.

Há uma operação de simulação da literatura a ser negada. São compostas peças, ou fragmentos de peças com intenção explicitamente pejorativa e caricatural.¹⁴⁷ À maneira das grandes barrigas dos homens ricos, a literatura burguesa também tem suas características exageradas. A adjetivação parnasiana, de par com as palavras vazias da bajulação social, além da redundância bacharelesca em rodopio sob o discurso vazio, são algumas das definições. O soneto de Mária é composto com métrica exageradamente ‘errada’, repetições de termos e vocabulário artificial. A autonegação de capital cultural literário por parte de Sergipano não o impede de exercê-lo e de, principalmente, contrapor sua opinião à de um literato provinciano: “Eu nunca entendi de poesia, mas esse soneto me pareceu detestável. Não o julgou assim um literato de Pirangi” (AMADO, 2000, p.91)

Para além da ridicularização do gosto provinciano há uma concepção irônica daquela literatura, na medida em que veiculada por jornais do interior e por um volume específico intitulado *Anuário Lítero-Comercial*. Nomear essa vinculação do literário ao comercial revela-se um achado nessa tomada de posição estratégica interna à ficção de *Cacau*. Numa só tacada, são reunidos no mesmo canto oposto ao da literatura proletária, os elementos aristocráticos e os comerciais. Quanto aos primeiros, lembramos que na publicação do soneto jornal havia a seguinte descrição de Mária: “Talento de escol, inteligência bafejada por um sopro divino, escreve versos admiráveis com as suas mãos aristocráticas de artista” (ibid, p.90) A ironia despejada na publicação dá conta de um rebaixamento do literário naquela concepção inimiga, particularmente na mercantilização da literatura, igualada, em termos de importância, ao burburinho dos outros discursos funcionais. Dessa forma, a publicação criticada teria

¹⁴⁷ Para Luiz Roncari, Jorge Amado não chega a fazer a crítica formal da concepção pitoresca. A crítica fica no plano dos personagens ainda: “(...) ver como nele o pitoresco e o crítico se combinam como dois artifícios, criando uma literatura, de certa forma, constituída por dois exageros: ora ela se deixa conduzir pelo pitoresco popular e patriarcal, ora seu texto adquire o tom forte do discurso crítico e panfletário.” (RONCARI, 2007, p.293)

“abundante parte literária, charadística e científica e largos serviços de informações relativos a Pirangi, com indicador geral e nomenclatura de todos os negociantes, industriais e fazendeiros do distrito, biografias de brasileiros ilustres, clichês de notabilidades e influências políticas residentes em Ilhéus e também dos melhores edifícios da localidade e de importantes propriedades agrícolas.” (AMADO, 2000, p.92)

A solicitação do anuário local vem respondida no seguinte diálogo entre Mária e Sergipano:

- Pedido de colaboração para um anuário daqui. Eu estou com vontade de fazer uma descrição da fazenda...
- Boa ideia.
- ... das festas, da beleza das roças, da vida boa de vocês... (ibid, p.92)

Dá-se, a partir daqui, a fusão entre o Jorge Amado da nota anteposta ao romance e Sergipano, o escritor fictício de *Cacau*. A fusão é permitida na medida em que Mária também tem intenção de descrever, entre outras coisas, a vida dos trabalhadores. Duas falas de Sergipano insinuam o propósito que mais tarde (no capítulo *Correspondência*) será atribuído às cartas dos trabalhadores e à consciência de classe. É na disputa pela discurso literário legítimo que Sergipano se antecipa e se propõe ao livro:

- Você é ousado. Com que direito me interroga?
- A senhorita vai escrever sobre a nossa vida e eu não quero que a senhorita seja desonesta.
- Procure seu lugar...
- Se esse anuário publicasse eu também ia escrever uma coisa sobre a nossa vida. (ibid, p.93)

Essa disputa literária tem um nome: literatura de classe. No encaminhamento da discussão, surge enfim, na pergunta de Mária, a palavra que vinha sendo anunciada: “- Você é socialista?” (ibid, p.93) A discussão não prossegue pelo diálogo, mas vem referenciada no passo subsequente do capítulo, quando há uma cena com os trabalhadores. Ali, Colodino, a quem mais à frente caberá o pioneirismo na tomada de consciência, é reapresentado como alguém, não só letrado, como possuidor de uma intuição social avançada. Com o que se aprendia, além de pedaços heteróclitos de referências ao socialismo (no discurso do padre, na conversa de Mária)? “Sabíamos pouco, mas

adivinávamos algo. A miséria ensina.” (ibid, p.95) Autoengano desculpável, na medida em que a miséria, como sabe Jorge Amado, é estrutural. Nesse sentido, diminui-se o papel da tomada de consciência em nome das condições objetivas do momento infraestrutural.

O leitor deve estar lembrado que abrimos o capítulo 1 com a discussão de Claudio Magri, sobre o romance “ser” o mundo moderno, ancorado que é na ética individual da burguesia, de onde extrai sua matéria subjetiva. O romance rural impõe dois problemas imediatos a essa postura. O primeiro é o da possibilidade da subjetividade num ambiente não-burguês. Resolve-se isso, nos romances que analisamos, com a concentração da subjetividade na voz narrativa, e menos na objetivação das cenas. O resultado é a voz da autoridade (de narrador e autor em Lins do Rego e Jorge Amado, ainda que por vias inversas, e de narrador em Graciliano Ramos, que justamente não constrói um narrador literato). Ora, o romance rural que se quer também romance “proletário”, de certo modo multiplica os problemas. Tomemos uma discussão de Raymond Williams (no ensaio “Região e classe no romance”) sobre as relações entre o “regional” e a “classe social” na representação literária.

Discutindo uma definição do regional como romance que trata de uma vida social específica, Raymond Williams (2014) sugere a possibilidade da figuração da vida coletiva a partir dessa definição: “um sentido que indica que o romance é mais sobre uma região ou um modo de vida do que sobre as pessoas em relação que o habitam ou constituem.” (WILLIAMS, 2014, p.303) O isolamento individual burguês é fruto de condições práticas. O mesmo pode não acontecer em outras comunidades ou classes, cujo distanciamento social interno possa ser menor ou diverso.

A seguir, Williams faz uma distinção histórica: os romances proletários foram escritos, no seu início, por alienígenas, intelectuais externos à classe operária, “visitantes, observadores solidários ou pessoas com algum acesso especial, embora ainda externo” (ibid, p.305); pelo contrário, o romance regionalista foi escrito, desde o início, “caracteristicamente por nativos.” (ibid, p.305) O problema da segunda atribuição é que Williams não questiona a “natividade” (que tratamos anteriormente como “jargão da autenticidade”) enquanto critério de legitimação da autoria, e por consequência, da mediação (interpretação) literária, ou seja, da representação enquanto mandato “orgânico”,

logo, assinalado (pelo nascimento) e não conquistado (pela obra). Os observadores ‘externos’, porém, como Dickens ou George Eliot, estavam interessados nas relações entre as classes. Logo, precisaram definir classe. E em geral o fizeram no seu sentido descritivo, como em “região”: “pessoas que são de certo tipo e vivem de certo modo.” (ibid, p.306) Ora, o sentido marxista de classe, mesmo que reconheça essas regiões sociais, implica no estabelecimento de uma rede de conflitos,

sempre, inevitavelmente, *em relação*. (...) Assim, ver uma classe em si mesma, mesmo que intimamente e de perto, expõe-se às mesmas limitações de ver uma região em si mesma, e também a outras limitações, uma vez que certos elementos essenciais de uma classe – o fato de ser formada ‘em’ e ‘por’ certas relações definidas com outras classes – podem ser totalmente negligenciados. (ibid, p.305-306)

Ocorre que, em *Cacau*, os conflitos romanescos se estabelecem na ordem da subjetividade, e opõem não exatamente classes sociais, mas diferentes atualizações de uma mesma classe social. Afinal, nos problemas de construção de Sergipano detectamos a complexa filiação. Se a filiação aristocrática e proprietária foi mencionada como evidência não só de um estado anterior à precarização da vida do personagem, como também em relação à justificação carismática (elevada, portanto) da autoria do livro “Cacau” (escrito pelo protagonista), significa que o embate de classes (que é também um embate literário, frisemos) acaba se dando entre iguais. Iguais, mas como sabe Jorge Amado, diferentes, pois Sergipano “escolhe” ficar do lado da classe trabalhadora. O que complica sua “escolha”, porém, é o fato de ele ter uma biografia de ascendência das mais nobres possíveis no contexto histórico e regional.

O protocolo sugerido pela arte proletária pede formas universais, situadas na estrutura de classes, adequando-se, pois, a um modelo de contradição. Em que medida se poderia encontrar no trabalho do eito uma unidade contraditória capitalisticamente moderna? O falseamento da fórmula, desse modo, lida com a mesma problemática mais ampla do próprio romance brasileiro. A questão é talvez a última a ser feita (de tanto que já a fizeram), mas é possível (enquanto gênero transplantado) um romance “brasileiro”?

Jorge Amado o tempo todo busca o documento, levantando um número básico de cenas dos costumes pitorescos, configurando um painel sintético, mas sem força enunciativa. O problema, todavia, é o da homogeneidade totalizadora, pois afora o esquematismo do pobre herói e do pobre traidor, a representação não se particulariza. Como enfatiza mais a homogeneidade da cena (e da representação dos subalternos) e não a narração de ações, acabam ficando presos ao meio os populares, o que dá maior impressão de impossibilidade romanesca, de exploração do contraditório entre o sujeito e o meio. Do mesmo modo que as cenas coletivas não empreendem nós narrativos significativos, também a articulação entre elas não ocorre na temporalidade narrativa, em parte devido à ansiedade documental, que salta de quadro em quadro, fazendo com que o romance pudesse ter mais ou menos quadros ao dispor do tempo do narrador.

Retomando nosso fio condutor, temos que a segunda discussão sobre literatura entre Mária e Sergipano se dá após essa interrupção pelo painel com os trabalhadores. A voz coletiva aparece novamente contraposta aos artificiais romances lidos por Mária. Aqui, trata-se de um romance francês, com uma história que ela intitula de “bonita” em virtude do arranjo matrimonial romântico que se estabelece entre uma condessa e um roceiro (casam-se e o roceiro se torna conde). Sergipano, espécie de Bartleby às avessas (da história de Herman Melville) – na medida em que substitui o mote “prefiro não fazer” dito pelo personagem de Melville ao “não quero enriquecer” que atravessa *Cacau*, rebate o encantamento de Mária de modo taxativo: “- Contos da carochinha.” (ibid, p. 96)

Por fim, há a passagem referente ao artigo de Mária sobre os trabalhadores do cacau. A visão de mundo harmônica de trabalhadores e patrões que se amam reciprocamente está justamente na contramão da relação que se estabelece entre Mária e Sergipano. No entanto, algo os une, para além mesmo da atração entre ‘iguais’ (os dois loiros letrados) e ‘diferentes’ (através do amor romântico acima das barreiras sócias, como no romance lido por ela). O que os une é a discussão literária e a forma como essa encaminha e sistematiza o início de conscientização revolucionária de Sergipano. Ele adquire consciência (o que engendra consistência ficcional ao personagem) a partir do momento em que se destaca do grupo de trabalhadores e passa a conviver no círculo dos poderosos.

Ao contrário de Riobaldo (o ex-jagunço letrado do romance de Guimarães Rosa), porém, ele não dá o salto fáustico para este círculo. Tanto é verdade que essa consciência socialista se insinua através da discussão literária, mais do que nas noventa e tantas páginas até então de descrição da vida dos trabalhadores, que Mária, ao ler para Sergipano um trecho do artigo, diz ter pensado nele naquela passagem. Quem pela primeira vez vê o socialista em Sergipano, portanto, é Mária, a filha do patrão, que o identifica aos doutrinadores socialistas: “Talvez por isso nada valem as pregações dos doutrinadores de ideias exóticas, que aparecem pelas fazendas...” (ibid, p.97)

É significativo, por fim, que a discussão inicial se dê com a forma soneto, a mais estereotipada quando se fala das tendências pré-modernistas. Afinal, se o modernismo de 20 teve como uma de suas ousadias formais certo desrespeito com as fronteiras de gênero, hibridizando-os, uma das marcas da década seguinte é justamente a da retomada da classificação mais estanque. Na economia interna do livro, o capítulo posterior deveria ser o de defesa prática dos pressupostos adotados como alternativos (e opostos) ao tradicionalismo literário e ao aburguesamento da literatura. Dessa maneira, se o romance lido por Mária descrevia (mal) o mundo das festas burguesas, passa-se, em *Cacau*, à representação de uma festa popular. A intencionalidade social acontece, durante o capítulo, na apresentação em paralelo das festas da casa-grande e dos trabalhadores. Nada muito dialético, na medida da predominância do painel, salteado por falas anônimas dispostas de modo coral, quase sempre na toada humorística já usual nessas representações da coletividade. O antagonismo, nessa linha, não se explicita (a não ser pelo paralelismo). De certo modo, o engendramento coletivo dos capítulos não orienta a narrativa em nenhum sentido, pois nenhum conflito se estabelece. O romance se configura como processo de mudança exclusivamente pessoal, e exclusivamente na figura do personagem e narrador Sergipano. De fato, não fosse a mobilidade social de Sergipano (rico que ficou pobre) no começo do livro, e sua configuração aprofundada a partir da relação com a filha do patrão, nada teríamos para acompanhamento temporal no romance.

Movimento mais interessante é o da descrição dos sinhozinhos-bacharéis, em visita periódica à fazenda: “A passagem desses jovens e esperançosos cultores do direito pelas fazendas deixava sempre um rastro de

sangue de virgens defloradas.” (ibid, p.108) Em que espaço cultural se movem? “Pernósticos, falando difícil como quem sabe gramática, brutos e mal-educados” (ibid, p.108) É na sequência de tal qualificação que se dá a opressão de classe, no caso, a partir da traição de Magnólia com o filho bacharel do patrão. Enfim uma cena, depois de profusões de painel. E que se resolve justamente como um conflito na dimensão privada (Colodino perde a noiva para o bacharel-sinhozinho; Colodino se vinga e é obrigado a fugir e acaba indo para o Rio de Janeiro). Se inconsistente no plano dramático, a cena tem por função tarefa importante, a de responder, através da cidade, às dúvidas e suspeitas do campo. Num jogo de adivinhas, intui-se que o Rio de Janeiro responderá às intuições rurais: “- Sergipano, eu vou pro Rio e de lá escrevo. Acho que lá responderão as nossas perguntas.” (ibid, p.116) Se a palavra ‘socialista’ surge no embate com a filha do patrão, a noção de consciência de classe se revela ainda mais importante, pois título do capítulo. De qualquer modo, é com a noção que se fecha o trecho, “Só muito tempo depois soube que o gesto de Honório não se chamava generosidade. Tinha um nome mais bonito: consciência de classe.” (ibid, p.116)

A contraposição entre perspectivas de classe se revela, como vimos, pela discussão literária. Sendo assim, é a partir novamente da negação de certo uso social da poesia que se enfatiza o caráter sério do romance como veículo de exposição e de interpretação social:

Mária recitou Castro Alves, e o poeta, amigo de Osório, pronunciou um discurso sobre o analfabetismo. Esse discurso me deu a ideia de reunir algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia. Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei em escrever um livro. Assim nasceu *Cacau*. (ibid, p.118)

Ainda que alegue deficiências de escrita e cultura, surge afinal a autoria civil e profissional do livro. Se a inspiração surge da negação do discurso bacharelesco sobre o analfabetismo, contrapondo a este as cartas simples de populares, é no Rio de Janeiro que o projeto de redação do romance ganha corpo e, por consequência, impõe-se à assinatura: “Mas, assim mesmo, o meu vocabulário continua reduzido e os meus camaradas de serviço também me chamam Sergipano, apesar de eu me chamar José Cordeiro.” (ibid, p.118) O

enorme esforço de apagamento individual durante todo o romance só é superado no momento de assunção do projeto literário próprio.

Se a princípio o projeto literário se configura como composicional, coligindo-se cartas de populares, a discussão em abismo complica o quadro, restaurando o narrador e sua individualidade com a seguinte colocação: “Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. Não sei se desvirtuei esse trabalho contando meu caso com a filha do patrão. Mas isso entrou no livro naturalmente, apesar de não ter sido convidado.” (ibid, p.119) Dentro do projeto de romance proletário, portanto, intrometeu-se um assunto burguês, confundindo-se a autoria.

Nesse sentido, o romance de Jorge Amado não é a rigor um romance proletário. É um romance sobre os dilemas de compreensão da realidade social de uma época de transição, em que se debatiam os intelectuais em seu tempo, os filhos-família que viviam, também eles, o fim de uma época que começara a acabar quando a escravidão negra terminou. (MARTINS *apud* AMADO, 2010, p.169)

Como se deve ter percebido, a condição problemática da composição de Sergipano decorre igualmente do problema da construção ficcional numa sociedade em parte (da porteira para dentro) não-capitalista, com a produção tendo um caráter coletivo, “a troca (...) – que não seria uma troca de valores-de-troca, mas sim de atividades determinadas por necessidades e por fins coletivos (a planificação) – incluiria desde o início a participação do indivíduo no mundo coletivo dos produtos” (NAPOLEONI, 1985, p.132) Ocorre que a ausência de capitalismo não é o mesmo que feudalismo ou comunitarismo de qualquer tipo, pois a apropriação de capital e propriedade são individuais. A ausência se dá na figuração de uma matéria informe, o que impossibilita a própria especificação do trabalho, pois “sobre a base dos valores-de-troca, o trabalho é colocado como trabalho geral mediante apenas a troca” (ibid, p.132) e não em relação à produção propriamente dita, como nos casos não-capitalistas... Aqui, desde o início, o trabalho individual é trabalho coletivo. Jorge Amado não se safou bem desses problemas, em muito devido à elevação de origem de Sergipano (para que pudesse narrar, por suposto). Ian Watt comenta da seguinte forma a dificuldade de um herói positivo nos moldes socialistas:

as resistências conscientes que poderiam ter elaborado formas literárias implicando a possibilidade de um herói positivo (em primeiro lugar, a consciência oposicional proletária, tal como era esperada e prevista por Marx), não se desenvolveram suficientemente nas sociedades ocidentais. O romance de herói problemático define-se assim, contrariamente à opinião tradicional, como uma forma literária ligada, sem dúvida, à história e ao desenvolvimento da burguesia, mas que não é a expressão da consciência real ou possível dessa classe. (WATT, 1990, p. 25)

Se Sergipano se redime justamente por ter recusado o aburguesamento, reforçando sua condição de herói ético, e se considera a intromissão do assunto uma espécie de acaso, para a economia interna do romance é justamente esse encontro que confere densidade ao projeto ficcional. Em *Cacau*, digamos que a representação da opressão e da vida cotidiana dos trabalhadores sirva sim de inspiração aos “fazedores de revolução”. Mas a quem se dirige o único polo dramático considerável do romance, aquele que coloca subjetividades em confronto, isto é, o estabelecido entre o protagonista e a jovem herdeira rural? De um lado, sim, igualmente serve-se à propaganda. Mas o mais importante é que a propaganda é aqui veiculada através da discussão intelectual e, por isto, o discurso é dirigido também diretamente aos próprios “fazedores de romances”.

No caso dos narradores em primeira pessoa, é preciso ler tais narradores através dos personagens e vice-versa, ainda que os caminhos da investigação sejam mais complexos do que essa enunciação mais mecânica. Por exemplo, na relação que os personagens, na sua tessitura social e no seu lugar no enredo, mantêm com a própria escrita do livro. Para Paulo Honório, por exemplo, o tempo foi acentuando a necessidade de expiação após o suicídio de Madalena, àquilo que saiu de controle quando relação conjugal e propriedade se confundiram. De outro modo, a operação em *Cacau* é atenuada, mas do mesmo modelo da encontrada em *S. Bernardo*. Sergipano escreve o livro para fomentar a revolução. A operação que faz, entretanto, é diferente, e também sua motivação. O projeto do livro e o livro presente se cruzam no capítulo das cartas (onde se parece projetar um livro que já foi ou que já está sendo escrito). Além disso, a motivação interna (a externa é a apresentada pelo protagonista, a do projeto de um romance como pedagogia revolucionária) vem da negação quanto ao envolvimento sentimental (na perigosa proximidade com o lugar social do patrão, através da herdeira do fazendeiro), através justamente da discussão estética. De fato, os interlúdios de Sergipano com Mária contêm, em igual dose,

discussões ideológicas e estéticas, e a própria relação entre o narrador e a mocinha se dá na fusão de erotismo, ideologia e estética. Como estamos tentando mostrar, é na relação com Mária que, não só Sergipano se individualiza (dizendo de outro modo, ele se aburguesa enquanto possibilidade narrativa), elevado em relação aos demais trabalhadores, como também ali se dá a mediação literária necessária ao equacionamento mais nítido da intenção proletária do romance. A intenção proletária se faz, sob tais pressupostos, a partir de uma dupla determinação: ela é ideológica, mas se expressa fundamentalmente através de marcas e distinções estéticas.

Tais distinções estéticas se fazem presentes na transcrição de cartas ao final do romance. Há 3 categorias de cartas: as populares, repletas de desvios da norma culta, com carga oral intensa e temática usualmente amorosa; a política, escrita por Colodino para esclarecimento da luta de classes; a bacharelesca, referida aqui justamente como contraponto ridículo à sinceridade das cartas populares: “Pra que alfabetizar essas criaturas se o doutor Luiz Seabra, advogado, escrevia cartas como esta.” (AMADO, 2000, p.121) Fica nítido nesse balanço que a literatura a ser combatida tem por emissores bacharéis, aristocratas e burgueses. É a literatura do falseamento ideológico, do ornamento, da representação alienada tanto das relações sociais quanto da paisagem rural e, finalmente, da superficialidade.

A descrição das cartas, para além desses delineamentos quanto às posições representadas do campo literário, aponta para um gesto simultaneamente moderno e pré-moderno no romance de Jorge Amado. O gesto é moderno na medida em que valoriza a escrita errada (contribuição milionária dos erros, como em Oswald de Andrade) e, principalmente, por trabalhar com a apresentação do material (não importa se inventado ou não) e não com sua representação. Ao fazer emergir o material em relação ao texto, há como que um apagamento da relação naturalizada de forma e fundo, pondo em questão justamente a representação realista mediada por um narrador. O material que fala por si só se enquadra, por fim, naquele projeto de abolição da perspectiva iniciado por romancistas europeus, como Flaubert ou Henry James, na segunda metade do século XIX. A opção da transcrição das cartas, no entanto, carrega um tanto de velharia. Retomemos, nesse ponto, o momento em *Os Sertões*, quando são transcritos versos populares dos jagunços de Canudos. Trata-se de

um momento de quebra da unidade sociolinguística do texto de Euclides da Cunha. Ao reduzir as cartas populares à discussão amorosa, frisando nelas os desvios da norma culta, o narrador de *Cacau* não deixa de apontar também ali, à maneira de Euclides, seu caráter de desvio e de inconsistência para a impregnação da narrativa. Também Euclides assim o fizera, julgando disparatados os versos (e lhes apontando o caráter documental), impedindo-os de participarem da narrativa do livro sobre Canudos.

A última consideração literária do romance de Jorge Amado acontece no capítulo “Greve”:

Este livro está sem seguimento. Mas é que ele não tem propriamente enredo e essas lembranças da vida da roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vêm à memória. Li uns romances antes de começar *Cacau* e bem vejo que este não se parece nada com eles. Vai assim mesmo. Quis contar apenas a vida da roça. Por vezes tive ímpetos de fazer panfleto e poema. Talvez nem romance tenha saído. (AMADO, 2000, p.123)

O narrador, bem como Jorge Amado, quando este assina a nota, constrói certa legitimação pela insegurança. Não sabe se a inclusão do romance atrapalhou o romance. Não sabe sequer se saiu um romance. E se pergunta, na figura autoral de Amado, pela condição supostamente proletária do livro. Qualifica-se o romance como sem enredo, no plano das reminiscências, asseveradas pela autenticidade, isto é, no plano da experiência e não no da cultura.

Se há reconhecimento de deficiência na fatura literária, a mesma é atribuída ao projeto difícil que se constitui no romance proletário. Imagina-se a controvérsia crítica a situar no polo do interesse o romance de Amado.¹⁴⁸ O

¹⁴⁸ Lúcia Miguel-Pereira em *A leitora e seus personagens* (1992), comenta no calor da hora o que chama do ressurgimento do romance de ‘tese’, “disfarçado sob a etiqueta de romance intencional” (p.74) É a “urgência de escolher, de tomar por lido, que é o drama da inteligência moderna”, que vai determinar a tensão da escrita dos anos de 1930. “Dar liberdade inteira às criaturas, ou servir-se delas para provar a superioridade das próprias convicções?” O citado é sempre Jorge Amado, a reclamar uma ‘finalidade’ para os romances, um interesse. Para ela, a literatura de ‘tese’ centra seus interesses na interpretação, que partiria sempre de uma verdade prévia (a ‘tese’) que se queira ver ali no texto. Critica duramente Jorge Amado, a quem acusa de escrever “livros de propaganda” (ibid, p.76), nos quais a “literatura proletária seja exposição de grosserias” (ibid, p.76), onde há a “mítica populista” que “vê a massa e não o indivíduo”. Diz, por fim, que há aspectos que escapam à abordagem populista: “a humanidade profunda do povo, a sua capacidade de simpatia, de dedicação, de compreensão das forças morais” (ibid, p.77), e que também o proprietário “está acorrentado à engrenagem de uma sociedade que não criou”.

desencaixe entre matéria e forma se evidencia, e com homologia na representação do plano social. No momento culminante do romance, falha a greve deflagrada por Sergipano. O motivo? O exército de reserva de mão-de-obra proporcionado pelo ciclo das secas nordestinas: “Chegou trezentos e tantos flagelados que trabalha por qualquer dinheiro... e a gente morre de fome. (...) Baixamos as cabeças. E no outro dia voltamos ao trabalho com quinhentos réis de menos.” (ibid, p.125) A greve falha, portanto, numa espécie de falha do próprio material humano. A degradação dos flagelados os distancia em muito, nesse sentido, de qualquer possibilidade de consciência de classe. Se um dos problemas-chave do romance é a incompatibilidade entre modos de produção diferentes no plano etapista clássico da revolução socialista, a presença dos flagelados nos apresenta a um patamar ainda mais degradado. De resto, apenas referido no romance. A necessidade de uma narrativa que conduza diretamente o leitor à consciência da luta de classes acaba por suplantando possibilidades de complexidade no plano literário. Entre elas, a do reconhecimento da dimensão precariamente classista das relações sociais rurais no contexto em questão.

A função narrativa da relação amorosa é proposta ao final do romance. O amor (e ódio) pela filha do patrão surge como contraposição à solidariedade de classe. Tanto que, na última tentação que sofre por parte de Mária, é a visão do trabalhador que impede Sergipano de ceder: “Curvei a cabeça fitando o chão. Amassava folhas com a mão. Longe, pela estrada, Honório passou com a foice no ombro. Me decidi.” (ibid, p.128) Dessa maneira, o amor privado (ainda mais entre classes antagônicas), serve estruturalmente (pelo menos no autoengano do narrador) àquela contraposição: “O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande, mataria o amor mesquinho pela filha do patrão.” (ibid, p.130)

“Eu partia para a luta de coração limpo e feliz.” (ibid, p.130): o final do romance o aproxima, a contrapelo, do final de *Banguê*, estabelecendo uma dialética dos contrários com o jovem Carlos do livro de Lins do Rego, aquele ex-proprietário que “comprara” uma passagem de 300 contos para o mundo.

O grande dilema nas abordagens de *Cacau* parece se centrar numa falta de perspectiva histórica mais aprofundada. Na leitura bourdieuana de Almeida, ainda que correta no mapeamento dos possíveis posicionais sob a perspectiva praxiológica, não se empreende a mediação necessária da história das relações

entre rural e urbano na formação social brasileira. É nesse condicionamento formativo histórico que as contradições podem ser melhor deflagradas, inclusive quanto à definição do romance proletário a partir de matéria rural. Como adverte Martins, comentando o próprio Jorge Amado:

Mas o aspecto principal desse marxismo limitante, porque limitado, está também no fato de desconsiderar que a relação entre a sociedade do cacau e o capital se dá por meio da renda da terra. A terra convertida em monopólio de classe se torna fator problemático de retardamento das relações de trabalho salariais, e autenticamente capitalistas, e de prolongamento e sobrevivência de arcaísmos sociais e culturais, mesmo com a expressão do capitalismo propriamente dito. (MARTINS *apud* AMADO, 2010, p.166)

Tal perspectiva implica em considerar que as disputas no campo literário mapeadas nas várias instâncias de legitimação e nas várias tomadas de posição de nada servem sem a mediação do papel de representação contraditoriamente formado no nosso percurso histórico. Ou seja, sem a compreensão de nossa dualidade estrutural (capitalismo e escravismo, cosmopolitismo e localismo) não são compreendidas adequadamente a função do narrador e o papel de representação popular, via missão social, nele embutido. Do contrário, persistiremos na análise um tanto poética da economia política, confiando na perspectiva ideológica sem atentarmos seja para sua condição estética, seja para seu caráter de silenciamento do outro. De fato, essa a perspectiva predominante detectada por Pécaut (1990), quando se refere aos intelectuais brasileiros do período entre 1920 e 40 na condição de organizadores formais de uma matéria popular dada como disforme. Em última instância, um problema de representação autoconcedida. Seria o caso, nesses termos, de se atentar para a advertência de Spivak:

Tais teorias não podem deixar de considerar os dois sentidos da categoria da representação – sua cena de escrita, sua *Darstellung* – dissimula a escolha e a necessidade de “heróis”, procuradores paternos e agentes de poder – *Vertretung*. (SPIVAK, 2010, p.43)

5 ESCREVER O ROMANCE RURAL: *BANGÜÊ*

De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo me desavim? (GOETHE, 2006)

5.1 *BANGÜÊ* COMO “SEGUNDO” ROMANCE ¹⁴⁹

Antes de discutirmos a questão do subtítulo, é preciso dizer que, no caso de *Bangüê*, deve-se retomar o retrato prévio do personagem, em *Menino de engenho* e em *Doidinho*. Reconstituir, num primeiro passo, as determinações objetivas conferidas pela representação de capital cultural e simbólico nesse narrador e protagonista. Evidencia-se, na construção do personagem e narrador, por José Lins do Rego, um movimento que vai da suposta liberdade no primeiro livro (a vida infantil com animais, mitos, confundindo-se com a paisagem e com os trabalhadores do eito) à prisão escolar em *Doidinho*, resultando no desfibrado Carlos sinhozinho-bacharel. A noção de “sinhozinho-bacharel” quer dar conta especificamente da inextricável relação que há entre os dois mandos, ambos dentro da cordialidade patriarcal, o do senhor de engenho figurado em Zé Paulino e o do bacharel protagonista.¹⁵⁰ O diagnóstico da doença de Carlos, doença que o leva não só a não escrever o livro (que já escreveu ou que está escrevendo, paradoxalmente) quanto a fracassar na administração da vida selvagem (vida sexual, engenho e trabalhadores do eito) implica na constatação do desconforto com a hibridez, o que só vem superado na dimensão de uma vida em disponibilidade, ou seja, sem a necessidade da sobrevivência material. Fracassa a vida do Carlos-Doidinho, no primeiro caso, a vida do letramento

¹⁴⁹ Este capítulo tem estrutura diferente dos dedicados a Jorge Amado e Graciliano Ramos, pois estudamos no Mestrado, através da discussão sobre a representação de paisagem, os três romances iniciais de Lins do Rego, adiantando ali muitas das atuais questões. Assim, não se fará novamente uma leitura mais detida de *Menino de Engenho* e *Doidinho*, pois preferimos discutir com mais atenção justamente o lapso da intelectualização letrada de Carlos de Melo, ocorrido antes de *Bangüê*.

¹⁵⁰ “Tal oposição, na verdade, é pura aparência. Os personagens estão umbilicalmente atrelados. Na obra de José Lins do Rego, o drama do fracasso é um motivo romanesco e psicológico conscientemente explorado como procedimento de reduplicação do evento central, a ruína do engenho, fato histórico que serve de base à ficção regionalista. A contraposição entre o senhor de engenho e o bacharel não existe, pois no contexto da modernização ambos representam tradições insustentáveis, postas em evidente analogia.” (MARQUES, 2015, p.61)

obtusos, criticados à maneira rousseuniana; fracassa igualmente a infância do menino criado no engenho, que não logra dar continuidade àquela vida. E o fracasso se dá justamente pela mistura dos dois universos: eis o diagnóstico da doença de Carlos no terceiro livro. O Carlos de *Banguê* é o personagem oposto extremo do Robinson Crusoe, de Defoe, herói do capitalismo pioneiro. Na acumulação primitiva ao empreendedorismo, na ética protestante e no espírito capitalista, na associação entre imperialismo e subjugação ilustrada dos trabalhadores coloniais, na reflexividade que conduz à previdência e à racionalização da visão de mundo, todos os movimentos do capitalismo primitivo inglês estão reunidos em Crusoe. A figura do “fracassado”, central na negação do complexo entre capital e trabalho (e da inclusão do intelectual em tal sistema), será fundamental para entendamos a oposição do romance ao espírito capitalista.

O narrador de *Banguê* tem um problema a resolver: ele precisa trazer aquele mundo do passado agora para o presente. Ele até pode se denunciar como cúmplice no passado, mas não no presente. O problema de *Banguê* é o de como resolver a visada retrospectiva, afim ao testemunho, presente nos dois primeiros romances de Lins do Rego, sem, no entanto, que se anuncie o narrador no presente. Como tratar do presente com a forma do passado, isto é, com a perspectiva que olha para trás? Não se anunciar no presente, além disso, implica em não assumir a escrita como mediação a ser compartilhada com o leitor. O leitor, para José Lins do Rego, não coopera com a escrita da obra (como propõe o narrador de *Cacau*, no fim do romance, e como propõe Paulo Honório, desde a primeira frase de *S. Bernardo*).

Em *Banguê*, a questão da escrita se coloca no seguinte plano: um romance que será escrito negando as escritas orientadas por retóricas socialmente situadas. O que se nega ao se negar à escrita sob os dois padrões retóricos sugeridos é a própria ação (enquanto sinônimo de trabalho não-intelectual), invalidada na base, na alienação de Carlos de Melo em relação à vida social (em quaisquer de suas esferas). Escrever é apenas mais um dos trabalhos que Carlos de Melo se recusa a fazer, pois o trabalho é justamente aquela conexão com a vida social que lhe falta. O narrador afásico, assim, protela formalmente o andamento de sua aceitação em relação à inevitabilidade

da implantação do capitalismo moderno no campo.¹⁵¹ Tanto que o último capítulo se abre com uma significativa solução familiar:

Um dia, porém, entrou-me a salvação dentro de casa. Não foi o diabo chegando de cavalo, com arreios de prata, e dente de ouro, belo como um príncipe a me oferecer tudo o que eu desejasse. Mas foi a cupidez humana, que é a mesma coisa. Tio Juca parou o seu automóvel na porta do Santa Rosa para conversar comigo. Viera comprar o meu engenho. A família se unira para a fundação de uma usina. (REGO, 1969, p.209)

A discussão literária marca totalmente a primeira metade do livro de Lins do Rego e pode-se ler a segunda metade como a contrapartida prática de tal debate, quando a discussão literária é enfim enfrentada no presente não-letrado da fazenda. É quando se combinam com mais clareza as tensões de exterioridade e interioridade típicas do romancista. O debate literário figurado por Lins do Rego (o romance em questão não explicita a materialização do livro como em *S. Bernardo* e em *Cacau*) opõe os pontos de vista do amigo Mário Santos, que escreve uma carta ao narrador-protagonista, e Maria Alice, objeto do desejo sexual, o que põe em cena também uma erotização do fazer literário. A discussão literária marca, para além da construção psicológica do protagonista-narrador, também uma cisão: há tanto o rompimento com a literatura de engenho anterior, identificada à mentira, quanto a não assunção da literatura empenhada que o presente da escrita impunha aos escritores brasileiros (vimos que o ‘engajamento’ de Lins do Rego é peculiar). De resto, como propôs Mário de Andrade, a construção em Lins do Rego é sempre orientada pela análise psicológica.¹⁵² Mas enunciemos os dois modelos retóricos (sociais) presentes na primeira metade do romance.

O primeiro polo é o que se expressa na carta do amigo Mário Santos. O segundo, na visão ‘humanista’ de Maria Alice. A literatura de engenho, por sua vez, é apresentada inicialmente na referência queiroziana. Entram no bloco,

¹⁵¹ Compare-se o afásico Carlos de Melo com o expedito Paulo Honório, numa pressa narrativa orientada por mudanças bruscas de grande volubilidade.

¹⁵² Para Mário de Andrade, em José Lins do Rego a ação nasce em função da análise psicológica: como se dá a ação que não depende do sujeito então? É uma ação sentida, uma ação sofrida no nível da passividade: “No artigo ‘A psicologia em análise’, tendo-o como ‘a maior personalidade de romancista que já tivemos’, [Mário de Andrade] mostra como em seu último livro, assim ‘como já o fizera em *Doidinho*, em *Banguê*, em *Pureza*, [...] quase que apenas analisa. É ação que nasce em função da análise psicológica’.” (MORAES, 2015, p.50)

também, os ideais de Joaquim Nabuco e, de modo quase implícito, as teses de Oliveira Viana: “Os livros que tinha não seriam os amigos generosos de que falavam. Carlos de Melo lera *Os Maias* e as figuras deste romance me empolgaram, agitando-me de verdade aqueles homens de Eça.” (REGO, 1969, p. 22) Tenta achar o avô no modelo do livro, o avô Afonso da Maia, e constata que Zé Paulino é imperfeito diante do modelo. O avô morria sem dignidade de personagem.

Retomando agora a sugestão do subtítulo, sugere-se aqui *Bangüê* (publicado em 1934) como o segundo romance de Lins do Rego em virtude de dois fatores: a continuidade entre *Menino de engenho* (de 1932) e *Doidinho* (de 1933) e o lapso entre estes e *Bangüê*. A hipótese permite um ganho interpretativo sobre a própria voz narrativa dos três romances, pois é justamente o lapso do segundo para o terceiro livros que configura a formação intelectual-letrada do narrador. Ao ocultamento do narrador na série, salvo em poucos momentos¹⁵³.

Luís Bueno explica que *Menino de engenho* e *Doidinho* não foram apresentados, nas primeiras edições, como partes de qualquer ciclo. Entendemos, porém, que o fato de *Doidinho* ter sido incorporado editorialmente como sequência do primeiro romance apenas depois da crítica de Luís Jardim (em 1933), não impede que, no plano narrativo, funcione como continuação. A instabilidade de obra e mercadoria também se deu quanto a *Bangüê*, o que relata uma dialética de criação e comércio difícil de ser determinada¹⁵⁴ em seu movimento: “*Bangüê*, assim como a segunda edição de *Menino de engenho*, teve duas capas, uma de Santa Rosa, outra de Cícero Dias. Apenas nas capas de Santa Rosa se informava ao leitor que estava com o primeiro ou o terceiro volume do “Ciclo da cana-de-açúcar” nas mãos.” (BUENO, 2006, p.41) Pode-se dizer que *Bangüê*, anunciado publicitariamente, como se viu, já em uma das

¹⁵³ Por exemplo, em *Menino de engenho*, na passagem: “Minha imaginação vivia assim a criar esse mundo maravilhoso que eu não conhecia. (...) Daí a impressão extraordinária que me iam causando os mais insignificantes aspectos de tudo o que estava vendo.” (REGO, 1976, p.12)

¹⁵⁴ Para Luís Bueno, não há dúvidas quanto à dimensão editorial (e não autoral) do Ciclo. Novamente defendemos que tal constatação não toca na unidade diegética dos romances. Tanto assim que a ausência da figuração do Carlos de Melo escritor é fundamental para o entendimento da voz narrativa dos três primeiros livros. O próprio Luís Bueno aponta essa dimensão ao pensar os ciclos dos romances de trinta não apenas enquanto apreensão de temporalidades sociais mais longas, como também enquanto possibilidade de sondagem intimista mais detalhada. Os dois movimentos ocorrem em Lins do Rego, diga-se.

edições de *Doidinho*, sugerindo uma continuidade instantânea, como se já no segundo romance se contivesse em parte algo do terceiro, é, no entanto, uma continuidade com um lapso enorme. A continuidade se dá pela referência ao engenho. De fato, se em *Menino de engenho* se dão as supostas impregnações narrativas sugeridas na interpretação do narrador (entre o mítico da velha Totonha¹⁵⁵ e o histórico do avô) no mesmo passo em que os mundos de dominantes e dominados rurais fazem o condicionamento cultural do menino Carlinhos (tudo a partir de uma memória em primeira instância do narrador), em *Doidinho* a presença do engenho é justamente a expressão daquele condicionamento, agora já em forma de exposição do engenho como memória também em segunda instância (pois ele se torna uma memória afetiva também para o personagem Carlos de Melo), mediada não apenas pela relação entre presente e passado do narrador, mas igualmente do personagem. Ao mesmo tempo, se duplica também a mediação letrada, agora também do protagonista.

A continuidade entre os dois primeiros romances se evidencia em níveis profundos, como a continuidade das referências do engenho na interpretação do mundo do colégio interno. O engenho passa a ser questionado pela distância, pelo contato com o mundo letrado, com jornais “ousando” atacar o poder do avô José Paulino. Além disso, avança sobre o protagonista a sedução do Recife, com referências a Tobias Barreto. No entanto, o engenho agora é posto sob outra perspectiva de distanciamento, mas não é dado ainda, como será no terceiro livro, como de impossível presença na vida do protagonista. O menino Carlinhos, quando ao chega ao engenho no primeiro livro, já é um alienígena, informado pela cultura urbana, deslumbrado com a vida social e de maquinário do engenho, mas permanentemente alheado daquele mundo (o que lhe impõe o desejo de telurismo). Assim, a ida para o internato (ainda numa perspectiva de fechamento e controle, sem a elasticidade intelectual e social da cidade grande, período justamente submerso no projeto de contar a relação com o engenho) não rompe com a lógica fechada do engenho (de resto, também ela penetrada por jornais,

¹⁵⁵ Porque estou certo de que foi a velha Totônia quem pegou em mim a doença de contar histórias.” (BARBOSA, 1941, p.58) Descrevia-se de longe a trajetória de Lins do Rego no jornalismo provinciano. “D.H. Lawrence e Thomas Hardy exerceram uma extraordinária influência sobre mim. A esses dois junto o francês Stendhal. São os romancistas mais próximos da minha personalidade.” (ibid, p.65)

viajantes, cangaceiros etc.), o que permite a configuração dos dois livros como um único romance. Num nível mais imediato isso se evidencia se tomarmos para comparação o fim do primeiro livro e os inícios do segundo e terceiro. *Menino de engenho* terminava dessa forma:

Eu não sabia nada. Levava para o colégio um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha do que o meu corpo. Aquele Sérgio, de Raul Pompéia, entrava no internato de cabelos grandes e com uma alma de anjo cheirando a virgindade. Eu não: era sabendo de tudo, era adiantado nos anos, que ia atravessar as portas do meu colégio. Menino perdido, menino de engenho. (REGO, 1976, p.122)

Em *Doidinho*, a continuidade se dá a partir de uma recepção, como se Carlos de Melo tivesse atravessado a porta do engenho e entrado diretamente no colégio. A reperspectivação do engenho que se sucederá, todavia, é a segunda face da mesma moeda, o que no narrador do terceiro livro explodirá em tensão (e a carta de Mário Santos é uma das principais expressões disso). Assim, o Carlinhos que sai do engenho é recebido no colégio, na primeira frase do livro: “-Pode deixar o menino sem cuidados. Aqui eles endireitam, saem feitos gente – dizia um velho alto e magro para o meu tio Juca, que me levara para o colégio de Itabaiana.” (REGO, 2012, p.15)

E se o final do segundo livro traz um receoso Carlos de Melo de volta ao engenho, já desconfiado de que a relação telúrica era uma fantasia da imaginação (lembremos o trecho de nota acima: a imaginação criando o mundo rural por ele desconhecido), o início de *Bangüê* não deixa dúvida sobre a cisão. De fato, a partir dali, o engenho passa a ser um tema literário, e menos um tema da memória. É um tema a ser resolvido pela forma literária, daí a discussão de duas formas sociais nas partes iniciais do romance. É uma discussão, enfim, sobre a escrita do romance rural. Antes porém de adentrarmos à discussão, o trecho de abertura do romance:

Afastara-me uns dez anos do Santa Rosa. O engenho vinha sendo para mim um campo de recreio nas férias de colégio e de academia. Tornara-me homem feito entre gente estranha, nos exames, nos estudos, em casas de pensão. O mundo cresceu tanto para mim que o Santa Rosa se reduzira a um quase nada. Vinte e quatro anos, homem, senhor do meu destino, formado em Direito, sem saber fazer nada. Nada de grande tinha aprendido, nenhum entusiasmo trazia dos meus

anos de aprendizagem. Agora tudo estava terminado. Um simples ato de fim de ano, e a vida devia tomar outro rumo.

- Vamos ver para que dá o senhor, me disse o meu avô no dia de minha chegada.

E o Santa Rosa estava ali. Seria o mesmo dos meus dias de menino? (REGO, 1969, p.5)

Se o rural, na figura do engenho, é o ponto de chegada e partida do primeiro ao terceiro livros, é no terceiro (aqui considerado para fins de análise como o segundo romance, aquele de confirmação de uma estreia) que a memória é posta à prova da realidade presente, pois o narrador já se encontra suficientemente instrumentalizado e desterritorializado para construir seu livro na hesitação (e mesmo na sobreposição) narrativa dos mundos da memória e da realidade. Entre os dois mundos, salva-se ao final apenas Carlos de Melo, encaminhando-se para narrar os livros que acabamos de ler, ou seja, encaixando-se e rompendo a contradição com o mundo da vida.

O lapso enorme da continuidade entre os livros, reside na ausência de representação de Carlos de Melo fora do espectro do engenho, isto é, justamente na sua formação como “literato” que o conduz ao posicionamento da constatação (e não da ação).¹⁵⁶ Afirmar-se como romancista telúrico e instintivo, orgânico, narrador oralizante da sinceridade íntima do regional, implica na denegação de qualquer perspectiva intelectualizante. As impregnações narrativas, como se percebe, devem ser lidas a partir de um protocolo que omite justamente a mediação intelectualizada. Em questão, a cumplicidade.

Em *Bangüê*, no entanto, a carta (sob a suposta escusa de ser um objeto alienígena ao relato), permite a intervenção desse narrador altamente letrado e cultivado, com referências a toda uma formação erudita, tanto no ensaio histórico quanto na arte pela arte. A funcionalidade da carta é a exposição de uma perspectiva narrativa, a sugerida por Mário Santos, amigo urbano do protagonista. É também a exposição de um abalo entre a própria “estampa” rural de Carlos de Melo nos seus anos de estudante cosmopolita, e a realidade decadente do engenho Santa Rosa (apresentado em todo o vigor em *Menino de engenho*). De outro lado, foi preciso a simulação de uma voz externa para que

¹⁵⁶ Sobre *Menino de Engenho*, Dacanal ressalta o verismo e descrições de mera constatação do drama social, sem intenção crítica. Sobre *Bangüê*, parte da análise de Castello, que aponta ali o choque entre dois mundos, o do patriarca e o do bacharel. O romance é “um pouco mais complexo” (DACANAL, 1982, p.29). A crítica é a mesma: o narrador apenas constata, não faz a crítica.

se elevasse Carlos de Melo intelectualmente. A vaidade de estar no mesmo mundo de Joaquim Nabuco e de Oscar Wilde. A piscadela cúmplice para o leitor cultivado. A demarcação pela letra, cortando o capítulo em dois, do “verdadeiro” Carlos de Melo.

Tomaremos aqui a liberdade de relembrar um trecho longo de nossa dissertação:

Se até *Doidinho* tínhamos um consenso, mesmo que já em dúvida, quanto à continuidade do tradicional, em *Bangüê* a questão é problematizada, primeiro, pela censura que se faz a uma narrativa de um período de vida – o da formação letrada e urbana –, e, depois pelos próprios retornos que, ao molde de atos falhos, ocorrem quanto às formulações metalinguísticas e à existência de um outro mundo – o cosmopolita – que demanda a existência do narrador-protagonista. A hesitação tensa faz com que nem a experiência rural nem a urbana sejam vistas como possíveis, pois se toda a organicidade que se tentou simular revela-se como fracasso de retorno ao telúrico, também a aderência ao modo cosmopolita ainda não se estruturou em sistema, nem tampouco é uma iniciativa da própria vontade, uma vez que a ida para a cidade no final de *Bangüê* é decorrente justamente do fracasso telúrico (a contraface do voluntarismo). É a constatação da inevitabilidade do desencaixe, que vem nas páginas finais de *Bangüê*, com a partida de trem, deixando o Santa Rosa para trás. (ALVES, 2010, p.158)

De um lado, hoje discordamos sobre o fracasso no Santa Rosa (não se trata de um fracasso telúrico, pois o telurismo está ligado à formulação carismática da enunciação), considerando-o um fracasso não do telurismo, mas da própria condição híbrida e contraditória da voz narrativa em relação ao mundo da mercadoria e em relação à matéria social. Uma constatação de fracasso do próprio intelectual. Constatar-se fracassado, de resto, é estratégia de isenção: se nada se pode fazer, nenhuma culpa se tem. De outro lado, percebe-se pelo trecho que não fazíamos ali a associação entre a condição de base (que está bem disposta) e a forma literária, entranhada nessa dupla denegação intelectual (em termos de campo literário e em termos de voz narrativa). Dá-se uma vaidade quase patética, pois citações de Nabuco e Wilde são, como o protagonista, esmagados pelo mundo rural. A vaidade, no entanto, justamente pela hipertrofia do rural, não compromete a composição do protagonista, que, em linhas gerais, consegue dissimular os anos de boemia intelectual cosmopolita (e erudita).

Ao insinuar o projeto de Wilde ao lado do de Nabuco, Lins do Rego deixa insinuado que os dois coexistem em *Bangüê*. Lembrar, porém, que tudo que

“existe” nos livros de José Lins do Rego está sujeito à decadência iminente.¹⁵⁷ De um lado, a saudade do escravo. De outro, o decadentismo estrangeiro. Não tão distantes, a rigor.¹⁵⁸ Por sua vez, a presença de Oscar Wilde no meio intelectual brasileiro tem dois momentos no início do século vinte. A princípio, eleito como distinção para os autores associados à *belle époque*, no clima do decadentismo compartilhado por Carlos de Melo. O segundo momento é o do modernismo quando Wilde foi transformado num dos antípodas da vanguarda histórica.¹⁵⁹ Como Lins do Rego nega a vanguarda paulista, nada mais natural que tenha Wilde por predileção.

A coexistência de Nabuco e Wilde faz sentido em homologia à hibridez aparente do narrador, dividido entre o telúrico e o cosmopolita (ingenuidade de base que o correr da década se encarregará de desfazer, como em *O amanuense Belmiro*).¹⁶⁰ Dizemos hibridez aparente, pois a questão é apenas da figuração do posicionamento. Como Lins do Rego se furta à definição (dos romances) e à afirmação (pessoal) de classe, negando o capitalismo e, consequentemente, negando mesmo a necessidade de uma arte proletária (pois se não vigora o capitalismo, não há exploração operária que se configure em

¹⁵⁷ Sobre os personagens de José Lins do Rego, escreveu Antonio Candido: “Os seus são sempre indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto. Os seus heróis são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado do futuro.” (CANDIDO, 2004, p.57)

¹⁵⁸ Como anedotas também são exemplares, fiquemos com a sintética referência de Roberto Schwarz a Nabuco, no início de “As ideias fora do lugar”, quando se comenta o ponto de vista liberal e colonizado das elites brasileiras do século dezenove: “Para as artes, Nabuco expressa um sentimento comparável quando protesta contra o assunto escravo no teatro de Alencar: ‘Se isso ofende o estrangeiro, como não humilha o brasileiro?’” (SCHWARZ, 1981, p.13)

¹⁵⁹ Gentil Faria destaca que, no discurso de Menotti del Picchia, lido na Semana de Arte Moderna, foram “condenados à morte” Verlaine, Zola, Farrère e Oscar Wilde. (FARIA, 1988)

¹⁶⁰ Luís Bueno (2007) sugere que *O amanuense Belmiro* (1937) resolve a tensão numa complexidade maior: “E essa complexidade se cria, curiosamente, pelo fato de que não há qualquer volta – embora ela seja anunciada a todo instante. Ao contrário do Carlos de Melo adulto, que desaparece ao narrar a vida do Carlinhos que vivia no engenho, é o Belmiro Borba do presente que assumirá todos os espaços da narrativa – e a impostura marcará essa invasão do presente, de forma a figurar a experiência rural como uma espécie de fantasma.” (ibid, p.149) Bueno chama de ‘irônica’ a figuração daquele descompasso rural-urbano, passado-presente: “Aqui, o universo da velha propriedade rural surge não mais como uma possível via do desenvolvimento do país, mas sim como uma espécie de experiência já esgotada, que permanece como uma espécie de bem simbólico que estaria ao alcance somente da nostalgia. Mas uma nostalgia muito diferente daquela que é construída por José Lins do Rego.” (ibid, p.151) O livro de Cyro dos Anjos não faz uma recuperação proustiana do passado. “A atitude de Belmiro é macunaímica: o mundo rural existiu, integra sua identidade, mas não existe mais.” (ibid, p.151) Decreta-se ali definitivamente “qualquer ingenuidade, qualquer possibilidade de modernização do que é arcaico. (...) É uma nova experiência, que nasce da velha, mas que não a reproduz.” (ibid. p.151)

termos de classe), é justo aí que o autor se expõe num lugar supostamente salvaguardado tanto do comércio (e ele foi o autor mais vendido de sua geração) quanto da política (e é em grande parte da sua oralização da linguagem que se estruturou um caminho mais geral e nítido para o realismo brasileiro, como defende Luís Bueno).

O que fica de fora do ciclo de Carlos de Melo? Sua primeira infância, urbana, com os pais, soterrada com a tragédia do assassinato da mãe pelo pai e com a ida ao engenho. Fica feita aí a justificativa traumática para os problemas psicológicos do protagonista. Mas de fora da representação fica também, e principalmente, o Carlos de Melo após *Doidinho*, quando se dá a formação intelectual erudita. O que há ali que se precisou ocultar em termos narrativos? De certo modo a exclusão dessa formação erudita é funcional justamente por excluir questionamentos sobre o lugar de fala do próprio narrador, importante para o pacto ficcional e para o emolduramento aparentemente interno entre subjetivação e objetivação (como essencialmente se dá na terceira parte de *Bangüê*). Retomemos os anos de erudição de Carlos de Melo a partir de duas indicações de Lins do Rego. A primeira está em “Foi a Velha Totônia que me ensinou a contar histórias” A segunda, numa curta passagem de *O moleque Ricardo*.

No depoimento biográfico, Lins do Rego descreve todo o itinerário intelectual após sair do Itabaiana: “Aí então é que eu virei literato.” (ibid, p.59) Muita oratória e o culto de Oliveira Lima e Joaquim Nabuco. Depois, no Recife, autores estrangeiros, amizades literárias e o continuado culto da oratória, que leva o autor à crônica política. O percurso é dado em três estágios. Com a velha Totônia pegou “a doença de contar estórias” (ibid, p.58) No colégio de padres, virou “literato”. E com Gilberto Freyre, ganhou “existência literária”. Um percurso que se apropria da oralidade analfabeta, depois se alfabetiza letradamente para enfim existir literariamente. Percurso sem descontinuidades, no discurso de Lins do Rego. Ora, se não há descontinuidades, o que conduz ao escamoteamento da formação literária no ciclo de Carlos de Melo? Tudo se passa como essa condição, a do narrador letrado, já estivesse dada. Somente na carta de Mário Santos, ou seja, a partir de um olhar evocado de fora, é que se figura, como uma tarjeta ali pregada pelo próprio Lins do Rego, a condição distinta de Carlos de

Melo em relação à ruralidade. O Lins do Rego literato é parente próximo de Gilberto Freyre, o culturalista, exatamente o que se oculta.

A partir da leitura de Carlos Guilherme Mota sobre Gilberto Freyre (MOTA, 1977), algumas notas podem ser anexadas agora à análise de José Lins do Rego, em tanto próximo a Gilberto Freyre. No romance, porém, tem-se um rebaixamento estilístico que a prosa de Freyre só se concede em algumas passagens. Por outro lado, aproximam-se no equilíbrio de antagonismos que encobre a voz do intérprete, condição que em Lins do Rego é obtida pelo foco exclusivo no passado narrado e nunca na narração presente (ainda que em *Bangüê*, passado e presente estejam colados, narração e narrativa não se misturam). O encadeamento de paradoxos, amolecido pelo tom de conversação, levam a ideologia para um baile de máscaras. Ora se critica ora se aplaude a dominação e a exclusão social. O testemunho é tanto “saudade do escravo” como técnica culturalista, olhando o social pela visada antropológica (que resvala na intimidade unidirecional, de cima para baixo, da família patriarcal). Em Freyre, o olhar sobre o atraso combina perspectiva senhorial e desmistificação científica. Escrevem, tanto Freyre como Lins do Rego, para o homem branco que deixa o campo e não se vê nele reconhecido como antes. Todos os brasileiros, igualmente, são dependentes da casa-grande, numa grande família patriarcal de limites nacionais (e mesmo lusotropicalis).

Assim, o narrador de Lins do Rego tem sua duplicidade esclarecida. Ele ao mesmo tempo faz o acompanhamento lírico e afetivo de suas lembranças (o que se quer guardar, ou seja, uma perspectiva senhorial desculpada socialmente) e destrói, pela exposição letrada, no plano do ensaio social, os rastros de atraso que se quer apagados. Seduz-nos pela lembrança autobiográfica aparentemente sincera (mas que oculta sua condição de enunciação) no mesmo instante em que pela autoridade (que vai do jargão da autenticidade à condição de herdeiro latifundiário) orienta-nos tecnicamente sobre o esquecimento social a ser operado. Ou seja, a exposição social objetiva dos resquícios regionais da escravidão não é nunca abandonada pela ligação subjetiva do narrador que é puro passado, pode-se dizer.

Mas se o narrador Carlos de Melo é um desterrado na própria terra, o que se passa com o Carlos de Melo quando de sua vida de bacharel? Temos uma breve mas significativa notícia disso em *O moleque Ricardo*, quarto

romance de Lins do Rego, quando Carlos de Melo aparece confrontado pelo mundo da política urbana (e não pela sociedade capitalista, como seu “saudosos” empregado Ricardo).¹⁶¹ O livro não apenas “interrompe” urbanamente o ciclo da cana de açúcar (ainda que rótulo de sugestão editorial), como também encerra a voz narrativa e o protagonismo de Carlos de Melo, cuja vida fora do engenho não pode ser narrada (à exceção do segundo romance, onde de certo modo não se abandona o engenho). O custo narrativo seria o de desfazer a relação “orgânica” entre a voz narrativa e o mundo rural. Mas no quarto romance, já sem o peso daquela imposição técnica, Carlos de Melo volta a aparecer, agora sob a escora de uma narração em terceira pessoa, objetivado. E, mais interessante ainda, aparece colado a Mário Santos (espécie de Gilberto Freyre da vida ficcional), autor da carta que Carlos de Melo dizia nem conhecer direito no terceiro romance.

A entrada de Carlos de Melo e do amigo se dá justamente na discussão universitária das questões operárias. Na oposição entre o socialismo real e o de fachada (para proveito pessoal), Carlos de Melo é descrito como figura de segundo plano, achacado por ambos como herdeiro latifundiário, “explorador do trabalho” (REGO, 1978, p.47) E ainda que Carlos de Melo renegue as ideias do amigo que admira, o estudioso Cordeiro, tem com ele, com o socialista puro e sério, uma afinidade espiritual: “Por isto estava sempre do lado de Cordeiro. Não que as preocupações do colega fossem as suas. Ambos viviam longe em pensamentos.” (ibid, p. 47) O problema se dá com os socialistas efusivos, identificados a populistas revolucionários. Entre eles, o pobre Carlos de Melo

passava por um intruso, um sujeito perdido, que trazia nas costas os crimes de exploradores, de malvados senhores de escravos. Ele não podia se colocar em um ponto doutrinário que não lhe passassem na cara a sua condição de neto felizardo. Menino rico. As suas roupas eram olhadas com maus olhos. Só Mário Santos no meio de toda aquela gente sabia ver o colega Carlos de Melo. (ibid, p.47)

¹⁶¹ Para Leticia Malard, José Lins do Rego (e Gilberto Freyre) só incorporam a perspectiva da contradição social no presente a partir de 1935, quando publicam em conjunto o artigo “No Brasil também se morre de fome”. Veja-se que o correspondente ficcional do artigo foi *O moleque Ricardo*. Falar do presente antagônico, portanto, somente fora do espaço do engenho, imaculado pelo saudosismo e pela fidelidade estamental: “Na recomposição lírica da vida no engenho não há lugar para os flagelados das secas periódicas” (MALARD, 1976, p.44)

De um lado, reitera-se a aproximação substancial entre Carlos de Melo e Ricardo: ambos, senhor e trabalhador, são inadaptados na cidade, por ela rejeitados em virtude de sua ruralidade. De outro lado, absolve-se Carlos de Melo aumentando-lhe a contradição com o mundo, não só o rural, mas também o urbano. Fazendeiro na cidade e bacharel no campo, Carlos de Melo é absolvido de qualquer compromisso. E se é aproximado espiritualmente ao sério colega Cordeiro (“revolução era coisa mais séria”). O manifesto político de Mário Santos e Carlos de Melo acaba ridicularizado na imprensa: “Carlos de Melo era um saudosista dos troncos e das gargalheiras e estava ali no Recife gastando nos lupanares o ouro que lhe viera dos braços e do suor dos negros cativos.” (ibid, p.48) Não precisamos ir muito longe para a percepção de que o problema não é só de Carlos de Melo, mas do intelectual regionalista em geral, cuja matéria é o atraso, e cujas vinculações com ele são sempre suspeitas para o olhar urbano.

5.2 A CARTA DE MÁRIO SANTOS

Você, Carlos, é que podia escrever sobre os nossos homens do Norte. Aqueles seus ensaios sobre os senhores de engenho bem que revelaram capacidade para isto. Corre por aqui também uma versão: a de que você está preparando um livro sobre o seu avô, nada menos do que toda a história da cana-de-açúcar na Paraíba. Estou doido para lê-lo. Será verdade? O assunto é o mais sugestivo. Aliás você terá todas as facilidades. Pelo que se falava na Academia, o seu avô é o grande tipo do senhor de engenho. A vida aí, no Santa Rosa, ainda deve ser a grande vida senhorial dos velhos tempos: homens dignos, mulheres recolhidas e santas e a vassalagem cheirando a escravidão. Muito me tenho lembrado das nossas conversas do Continental, com você a falar de literatura, largando as suas *boutades*. (...) Mas eu estou lhe escrevendo para falar do seu livro. Qual será o seu plano? Você pegará o velho seu avô isolado ou é a crônica da sua família que vai traçar? Melhor seria uma crônica de sua gente, dos velhos troncos até os nossos dias. (REGO, 1969, p.26)

Situada exatamente (sem exagero de métrica) no meio da primeira parte de *Bangüê*, a carta do amigo Mário Santos repassa a expectativa de uma abordagem da vida no engenho sob o ponto de vista histórico-artístico, o ponto de vista descolado do intelectual urbano. O viés poderia soar folclorista, mas a perspectiva senhorial (afinal Carlos de Melo é um legítimo herdeiro) impede tal conclusão. A abordagem do missivista, que se revela amigo das intimidades boêmias e intelectuais, serve, no entanto, para que Carlos de Melo posicione a primeira visão considerada estereotipada sobre o mundo rural. É uma visão por

ele compartilhada a partir de sua própria desterritorialização pelo letramento e pela vivência citadina. O retorno ao engenho, porém, dentro da disponibilidade social de quem pode “juntar forças” enquanto decide o futuro profissional, desfaz aquela estereotipia propícia mais à vaidade envergonhada do “menino de engenho”.

A estratégia de referir-se ao literário é, paradoxalmente, mecanismo de verossimilhança, na medida em que rebaixa o suposto avô real diante do modelo literário. A carta de Mário Santos atualiza também a demanda cosmopolita, que vem agora se contrapor à demanda rural. Ao mesmo tempo, a carta trata do ponto-de-vista em relação ao regional: o rural e o patriarcado como matéria literária. Questões de alcova permeiam as demandas intelectuais, referindo-se a Nabuco e a Oliveira Viana, ícone do senhorio rural tradicional, a conjugar arianismo e ruralismo.

A exposição dos ícones encobre um mandato auto delegado, pois mesmo que não fale em classes, Lins do Rego se pauta por uma ideologia do “povo”. Nisso, repisa os passos de Nabuco. Para Roberto Ventura, Joaquim Nabuco (e os abolicionistas) puseram em questão o modelo de ‘representação’:

Essa restrição do âmbito do movimento foi formulada por Joaquim Nabuco por meio do modelo jurídico da *delegação*, que revela muito de sua formação como bacharel em direito pela Faculdade do Recife. Os abolicionistas representariam, em suas palavras, o “advogado gratuito de duas classes sociais que, de outra forma, não teriam meios de reivindicar os seus direitos: os escravos e os ingênuos.” Seus participantes se autodenominam “delegados” ou “advogados” da causa da abolição perante a massa escrava. (VENTURA, 1991, p.133)

Causas mais perigosas, no entanto, foram derrotadas. Nabuco, por exemplo, defendeu mecanismos de dar fim à concentração fundiária em paralelo à própria abolição. Para ele, o latifúndio era ‘obra’ do sistema escravista, e um entrave à modernização. Aqui, avançou em relação ao pupilo. Em suma, a transição política da letra econômica para as letras jurídica e literária não se deixou abater por dramas de consciência sobre a voz dos subalternos. Nas palavras de Ventura:

O bacharel letrado, com sua consciência jurídica, se propôs a substituir o senhor na tutela dos escravos, libertos e ingênuos. A concessão do estatuto de cidadão ao ex-escravo levou à posterior tentativa de se estabelecerem limites à sua incorporação à comunidade política e ao contrato social, como a proposta de Nina Rodrigues para a reformulação do código penal. (ibid, p. 136)

Como se pode perceber, as perguntas do amigo Mário Santos são de difícil descarte, a partir da personalidade social construída pelo próprio Carlos de Melo na sua vida de estudante na capital. Trata-se de um perfil comum aos intelectuais híbridos. Tome-se, por exemplo, a biografia do jovem Monteiro Lobato: nascido no interior, depois bacharel e boêmio arrivista na capital, volta ao interior, herda uma fazenda do avô Visconde, faz modernizações na agricultura e finalmente desiste da continuidade como proprietário rural e se torna escritor e editor novamente na grande cidade. A carta desempenha uma função de sumário e formalmente tem um duplo andamento que, significativamente, aponta para o destaque que se quer conceder ao projeto literário ali descrito. Este projeto literário é o do Carlos de Melo bacharel, compartilhado por seu entorno cultural urbano, isto é, por sua geração.

Em duas páginas constrói-se um perfil bastante informativo do Carlos de Melo urbano, dando-nos pistas, inclusive, de suas influências como narrador. A construção é rápida e dispõe as informações apontando para a cidade como caixa de ressonância de todas as notícias do interior. Ao mesmo tempo, a realidade das notícias é contraposta à existência ideal, no paradigma esteticista de Oscar Wilde. O amigo menciona: “Outro dia, foi a história de uma negra deflorada por você. Que diabo! Para que daria o fino Carlos de Melo das leituras de Wilde?” (REGO, 2011, p.26)

No trecho seguinte, porém, já é possível perceber que o julgamento de valor que contrapõe Wilde e o “defloramento de uma negra”, associa-se diretamente à experiência rural, dada como inconciliável com as leituras urbanas eruditas. De fato, a vida dos jovens bacharéis tinha parte da sociabilidade exercida nos cabarés, assunto recorrente da carta. Assim: “Nada de mulheres. Bastam-me os dois meses de cama que me pegou a magra Clotilde. Fui ao canivete.” (ibid, p.26) Wilde combina, decerto, mais com a prostituição urbana das magras Clotildes – convenção social entre os da classe intelectual –, e nada, certamente, com o defloramento de uma negra na fazenda, deplorável exceção

com a marca do passado. Além de Wilde, mencionam-se Nabuco (Mário Santos escrevera sobre o autor) e “um livro de um sujeito do Sul sobre as populações meridionais” (ibid, p.26), referência a Oliveira Viana.

Trata-se de uma carta-telegrama, pois há a contenção da frase, sem subordinadas, indiciando a modernidade de escrita “urbana e letrada” do próprio Carlos de Melo, personagem daquele mesmo ambiente cultural e estilístico. Literatura inglesa esteticista e decadentista, mas de circulação erudita no Brasil a partir da tradução de *Salomé*, em 1908 (por João do Rio) e de *A balada do Cárcere de Reading*, traduzida em 1899, por Elysio de Carvalho. João do Rio também traduziu *Intenções*, em 1912, e o *Retrato de Dorian Gray*, em 1923, ambos para a Garnier. Ou seja, havia uma difusão já em português (o que indica uma gama de interessados já leitores em inglês) de diversos gêneros de Wilde: prosa não-ficcional, poesia, romance.

O perfil do escritor Carlos de Melo, a partir das notícias que chegam do interior à capital, é duplo, e a tensão não é mencionada. De um lado, o deflorador de “uma negra”. De outro, o ensaísta. A carta é uma quebra na narrativa, partindo a parte inicial em duas metades. Igualmente, introduz-se uma outra voz narrativa que não a de Carlos de Melo. O momento epistolar não é anunciado e poderia ter sido narrado por Carlos de Melo sem a exposição dessa prova. A carta como objetivação e materialização da presença alheia. Brusca, impõe o itálico. Além disso, a carta faz as vezes de um manifesto intelectual rural, com uma proposta de trato literário do rural.

Formalmente, interrompe-se, o que aumenta o efeito na totalidade, tanto a parte inicial “O velho José Paulino”, quanto a própria reminiscência do narrador. Aponta-se, igualmente, para um outro olhar sobre Laura e o próprio Mário Santos, que se apresenta ali. Mário Santos, como notamos, não é qualquer um, nem mesmo um desconhecido, como alega o narrador Carlos de Melo. Como vimos em *O moleque Ricardo*, era amigo íntimo de Carlos de Melo, parceiro intelectual. Autor de ensaio (comentado na imprensa) sobre Nabuco, admirador do ensaio social brasileiro contemporâneo, leitor de literatura refinada estrangeira (inglesa, o que é significativo do avanço intelectual no ambiente francófono da elite brasileira da época). Mário Santos, porém, não entende a dinâmica do campo. Se o campo não entende os valores urbanos, tampouco a cidade entende o campo.

A carta engrandece a tarefa de Carlos de Melo, agregando-lhe um peso social: a sociedade letrada da capital espera que Carlos de Melo escreva seu ensaio rural. Indiretamente o efeito é de elevação absoluta a respeito de Carlos de Melo. É um sujeito sobre o qual se comenta na capital, na sua dupla condição de proprietário e intelectual. É um sujeito sobre o qual se depositam esperanças de um ensaio semelhante ao de Oliveira Viana. Fica a sugestão de que “apenas” Carlos de Melo dispõe de tamanhas capacidade e legitimidade. Justapõem-se ‘Casa-Grande e Bacharel’: parece ser a dupla sugerida pelo amigo Mário. O avô, trabalho braçal, mourejando no mando senhorial; Carlos de Melo, escrevendo seu ensaio ou romance, trabalho intelectual. Uma aliança que, aqui cometendo-se uma tirada, se daria entre ‘Casa-Grande&Bacharel’. Ambos, como sugere o amigo Mário, equânimes.

De outra parte, Nabuco como ancestral intelectual, e Wilde como ancestral literário. Um perfil ambíguo. Talvez esteja justamente nessa ambiguidade a marcação da indecisão. Não escrever sob o ponto de vista dos de cima, não exatamente por negá-los, mas, o que é pior, pois, um pouco como Mário Santos, que desconhece o rural, também Carlos de Melo não consegue assumir tal perspectiva, justamente por não a vivenciar cognitivamente no plano de sua cosmovisão. Afinal, trata-se de um sujeito já de fora daquele ambiente (e, se atentarmos para a origem biográfica do personagem em *Menino de engenho*, anteriormente urbano), pelos anos de estudo na cidade.¹⁶² O engenho se tornou para ele um refúgio de férias, para o arbítrio mais deslavado e informal (afinal, o arbítrio urbano é o regrado, feito com mulheres brancas nos prostíbulos, no plano da mercadoria).

O narrador intelectual que é Carlos de Melo aponta para a condição do intelectual narrador: sua condição de vinculação instável às classes fundamentais, sua aliança com os de cima, sua dimensão autônoma, estamental. Carlos de Melo não responde à carta, descartando a contribuição do “amigo” Mário. No entanto, a resposta será dada pela exposição da realidade,

¹⁶² “Por meio dos livros, ele pôde abrir os olhos para a espoliação dos pobres e a perversidade das relações sociais, jamais reconhecidas em seus tempos de “menino de engenho”, quando tudo parecia divino e natural. Entretanto, a intelectualidade e as posições de esquerda não impedem que ele mantenha atitudes conservadoras, chegando ao ponto de tratar os empregados de forma ainda mais desumana.” (MARQUES, 2015, p.61)

pois, lembremos, estamos justamente no capítulo que narra a decadência do avô. Ao decadentismo cosmopolita de Wilde a resposta dos escarros do avô.

José Lins do Rego faz uma literatura de surpresas, já que o narrador não dialoga com o leitor. Não adianta em nenhum ponto eventos futuros. Não se abre o livro dizendo: vou contar como vendi o Santa Rosa. Não é o caso. Elimina-se a voz presente, que não se anuncia. A estratégia do Carlos de Melo como personagem só projetado, de certo modo, diminui o protagonista em nome do narrador. O narrador não precisa justificar-se, o que faz dele o principal elemento dos romances iniciais de José Lins do Rego. Sua condição de classe, ou melhor, sua pretensão de colar sua condição intelectual (o “bacharel”) à condição proprietária (o “casa-grande”) está justamente aí. Ele não demanda explicação ou exposição crítica de sua condição. Se isso possibilitaria um personagem Carlos de Melo mais rico, seu contrário aponta para um narrador mais valioso. Revisar a caracterização e as ações de Carlos de Melo, revendo-o do presente enunciativo, julgando-o, seria julgar justamente o que não se quer julgar, que é o próprio julgamento sobre o engenho, apresentado como retrato.

Carlos de Melo é um inativo justamente por tentar fazer o que não condiz com sua “profissão”, que é a da ambiguidade do intelectual: não se pode ser intelectual no campo, daí também não escrever um livro sob os pontos de vista literários que lhe são sugeridos. O intelectual é fracassado por ser apenas refinado esteticamente, falhando sua condição de movimentar o social.¹⁶³ Ensaaios sobre Nabuco e leitura dândi de Wilde. Que tipo de artigo poderão escrever sobre Nabuco? São sugestões que apontam para aliança entre o autor local e o estrangeiro, descontando o perfil cosmopolita do autor brasileiro cultuado. Talvez Nabuco apreciasse a ancestralidade na obra de Lins do Rego: a saudade do escravo, o grito afrontoso do intelectual-coronel que pode escrever o que o faz continuar monarquista um ano após a República (como fez Nabuco em 1890). Joaquim Nabuco pode ser visto como o autor que deu feição clássica à sensação de dualidade na vida periférica: “Não é por rastaquerismo, dizia no trecho bem conhecido de *Minha formação*, que tantos brasileiros preferem viver

¹⁶³ “A preocupação com o fracasso, como vimos, tinha outras motivações, ligadas à consciência da incompletude e negatividade do processo de formação do país. Desnecessário lembrar que, embora o sentimento de frustração apresente conotações sexuais nos romances de 30, com a perda da virilidade se tornando inclusive questão importante para os narradores de *Angústia* e, notadamente, *Banguê*” (MARQUES, 2015, p.73)

na Europa, mas por se verem condenados à pior das instabilidades, uma espécie de divisão íntima que opõe o sentimento brasileiro à imaginação europeia.” (ARANTES, 1992, p.14) O localismo reclama o cosmopolitismo e vice-versa, o que mostra como o rural não pode ser lido isoladamente. Ocorre que, se Nabuco consagra um molde clássico nos oitocentos, a sequência da história intelectual persistirá na bifrontalidade. Existe a fórmula célebre de Paulo Emílio Sales Gomes: “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original; nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.” (GOMES, 1980, p.77) Nela se relê o dilema hamletiano em chave local, a partir da dialética da cultura brasileira. Ou melhor dizendo, da dialética da vida intelectual brasileira (que engendra uma ideologia da cultura brasileira, nos termos de Carlos Guilherme Mota). No limite, um sentimento de inadequação estrutural aos letrados (que têm no popular seu Outro, mas que são o Outro dos letrados dos países centrais).

Um parêntese breve para a referência acima ao intelectual fracassado que se coloca no bacharel-sinhozinho. Em *O romance da urbanização*, Fernando Gil discute “A elegia de abril”, texto de 1941, onde Mário de Andrade define o tipo do “fracassado” como o característico dos heróis romanescos brasileiros do período 30-40.¹⁶⁴ Ao contrário dos heróis do romance europeu, dotados de ideais amplos (bons ou maus) que se contrapõem ao mundo, haveria uma atitude “conformista” da geração em relação à função social do artista: o herói que “se entrega à sua conformista insolubilidade”. Para Mário, o fenômeno seria contemporâneo e o exemplo maior seria Carlos de Melo. Gil também cita a Antonio Candido (em “Poesia, documento e história”), que aponta nos romancistas de 30 a tentativa de lidar com a contradição especificamente nacional entre padrões culturais diferentes: litoral e interior. A perspectiva de Candido é que a integração se tenha dado com a incorporação de grandes massas à vida moderna: só aí resolveríamos a dualidade cultural. Para Gil, a desilusão apontada por Mário deve ser lida à luz da dualidade cultural proposta por Candido: a desilusão aponta para a irresolução do dilema, o que configuraria afinal uma Civilização brasileira com *ethos* definido:

¹⁶⁴ O texto de Mário de Andrade também foi discutido a fundo por Ivan Marques em “Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30” (2015)

Neste sentido, a emergência de uma figura como a do personagem fracassado, na literatura brasileira, somente pode ser vista com mal-estar por quem havia figurado o país como um “mito enorme, protético”, extensão de um sonho polimorfo, com potencialidades múltiplas e inesgotáveis. Pois para o Modernismo heroico de 22, o salto para trás, em direção ao passado pré-industrial e pré-urbano, somente faz sentido porque desse retorno se pode fixar certa imagem do país no presente, que aponta em direção a um futuro positivamente investido. (...) A crença e o culto às origens nacionais colocam sob suspeita o passado mais próximo (o nosso lado doutor, a retórica bacharelesca, a nossa vocação acadêmica), ao mesmo tempo que engendram o olhar e o caminho para o futuro... (GIL, 1999, p.17)

O herói fracassado, evocado por Mário de Andrade, também para Luís Bueno (2006) é expressão da consciência do atraso do próprio país. O Modernismo de 22 tomava as rupturas sob a perspectiva da construção do futuro (moderno), numa perspectiva “civilizatória”. Para Gil,

No amálgama de projeto estético e projeto nacional, a consciência modernista espetaculariza a sua própria visão da nacionalidade na qual o sentido literal do termo projeto – o de lançar para diante – potencia, nos dois planos, uma espécie de porta aberta para o futuro, na medida em que este último se faz a partir da inserção da redescoberta de nossa ‘singularidade’ nacional no cenário de progresso e modernidade instalado no Ocidente do pós-guerra.” (ibid, p.19).

Ainda segundo Gil, o espanto de Mário de Andrade fica claro diante da ‘desistência’ desfibrada dos heróis de 30, sob risco da perda da vitalidade modernista (ainda que sob outra conjugação como o próprio Mário propôs no balanço que fez em 1942). Há a constatação de um passo atrás para nossos arcaísmos, sem o vigor e o charme do bárbaro tecnicizado de 22. Para Ivan Marques, no entanto, a construção dos personagens fracassados, a partir da leitura de Mário de Andrade, deve ser reconsiderada sob dois aspectos. O primeiro se refere ao próprio Andrade, desiludido com a recepção de Macunaíma nos anos trinta, Mário de Andrade teria em si o próprio conceito que aplica nos personagens dos outros. Teria falhado, particularmente, quanto ao ativismo, sob o impulso atávico do aristocratismo, por ele próprio referido, como explica Marques. O segundo aspecto diz respeito à leitura do conceito. O fracassado enquanto personagem seria, não tanto uma constatação colada à leitura do presente, mas uma crítica ao próprio presente. Não uma constatação, mas uma figuração violenta do processo histórico. A consciência do atraso conduzindo à crítica e não à aceitação:

Se o fracassado foi a “figura-síntese” da década de 30, se no trajeto dos personagens o impasse substituiu a linha reta que era comum no realismo do século XIX, isso se deve à consciência de que o novo romance deveria pôr a nu as exclusões e rachaduras da organização social, a manutenção do atraso mesmo em contexto marcado por mudanças, numa palavra, o fracasso da modernização brasileira. (MARQUES, *ibid*, p.67)

Nossa leitura, como se nota, vem apontando para outra direção, no sentido principalmente da isenção do intelectual (aquele que poderia ter sido útil socialmente, mas que o capitalismo e o estatismo rejeitaram, para não dizer do próprio povo, considerado informe). Em *Bangüê*, isso é evidente: não se pode nunca acusar Carlos de Melo de não ter tentado conciliar passado e presente, rural e modernidade. Se não conseguiu foi por desfibramento decorrente de sua condição híbrida intelectual e do rebaixamento do mundo da vida ao antagonismo social.

Voltando ao Carlos de Melo leitor da carta de Mário Santos, temos que Nabuco, dessa maneira, faz sentido no projeto manifesto de José Lins do Rego, o projeto regionalista, enquanto Wilde faz parte do projeto oculto, aquele que é denegado. Um defensor do determinismo estético, que contrapõe à arte ao realismo (opondo-se ao realismo tanto burguês quanto socialista de seu tempo). Para Wilde, o que vemos é influenciado pela arte que nos influenciou, ou seja, a vida imita a arte.¹⁶⁵ Para Proust, se tomarmos outro alegado modelo de Lins do Rego, algo assim também acontece (vide Montenegro, Freyre e outros¹⁶⁶).

Os ‘faniquitos’ de Carlos de Melo, na interpolação de exteriorização e interiorização da terceira parte do livro, são, estruturalmente, a tensão do esteticismo no ambiente do romance social. O esteticismo está nessa contraposição a partir de leis nunca enunciadas, remetendo imediatamente ao indivíduo. Não anárquico, como pensava Wilde, mas numa ambivalência da sua própria posição de “mando” intelectual, franja social sem significação efetiva. As opções são “cavar” promotorias (como escreve Mário Santos), escrever ensaios

¹⁶⁵ Cf. WILDE, O. De profundis, The ballad of Reading gaol & other writings. Wordsworth Editions Limited, 1999.

¹⁶⁶ “Em José Lins do Rego, memorista de decadência, há a formulação monótona, a repetição insistente, proustiana” (MELO, 1961, p. 504)

sobre Nabuco e frequentar bordéis e artistas. O intelectual, nesse sentido, não tem efetividade nem no campo nem na cidade.

Essa borda de luxo recusa o discurso senhorial assim como recusará, na segunda parte do romance, o discurso socializante. Em Carlos de Melo, dá-se o avesso dos outros dois narradores que analisamos nesta tese, afinal, ele não põe em operação a performatividade da escrita que nos é mostrada *in progress* em *Cacau* e em *S. Bernardo*. Ao contrário, ele nega o procedimento, indicando outra postura. De fato, ele apela ao passado, indiferente ao presente e ao futuro. Nos demais narradores, presente e futuro são opções mais válidas que o passado.

A percepção crua em Lins do Rego é de que a matéria é mais complexa do que as duas formas sugeridas. Nem Casa-Grande, nem Senzala, mas um permanente e tenso “&”, posição exata e deslocada do romancista (de tal modo icônico, e intermediário). Algo inexistente sem aquilo que liga, as classes fundamentais contraditórias. Mas que dá sentido àquela mesma contradição, ainda que não a oriente. Em Carlos de Melo as citações são invocadas como parceria simbólica, mas também são intertextuais. De certo modo, ressaltam o assinalado, em sua diferença fundamental do meio.¹⁶⁷

A autoridade, no entanto, é degradada no momento mesmo em que precisa se afirmar de modo externo. Para o perfil platônico, pois idealista e catolicizado, de Lins do Rego, a própria literatura é uma operação maldita. A mimetização em Platão é uma cópia da cópia (abaixo da Forma ideal e abaixo das coisas do mundo, as primeiras cópias), afastando-se extremamente da verdade.¹⁶⁸ Injetar citações de leituras em Carlos de Melo, mimetizando nomes do mundo da cultura para o mundo da experiência é procedimento que trai a própria autoridade, reforçando, por via inversa, o perfil covarde do protagonista. Ao deixar que outros falem dele (como na carta do amigo Mario), o narrador põe a autoridade no plano formal do simulacro.

¹⁶⁷ Assim, a citação é também um protocolo de autoridade: “O elemento formal da citação pode satisfazer a um vasto inventário de funções. Eis algumas que Stefan Morawski julga fundamentais: função de erudição, invocação de autoridade, função de amplificação, função ornamental.” (COMPAGNON, 2007, p.67)

¹⁶⁸ Nem sempre assim, porém, pois há uma outra perspectiva, na qual a mimetização só é condenável se produz uma má imagem. Cf. Compagnon, 2007, p.73.

Sobre a carta, tem-se que é simulação de aspas, simulação de renúncia ao direito do autor, instalando uma tensão na verossimilhança, pois é objeto que nos é apresentado com sua força material de objeto (a mesma operação formal de *Cacau*, com as cartas no fim do romance): “O que as aspas dizem é que a palavra é dada a um outro, que o autor renuncia à enunciação em nome de um outro: as aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito de autor” (COMPAGNON, 2007, p.52) A forma da carta, que na própria tipografia vem diferenciada, com o itálico, por exemplo, isenta o autor, simulando, no caso de *Bangüê*, uma autoridade que vem de fora.

5.3 SEDUÇÃO E ROMANCE SOCIAL

Maria Alice ficará uns tempos no engenho, recuperando-se de problemas nervosos. Ali, cuidará de Zé Paulino e se envolverá com Carlos de Melo. Seu papel para a economia do romance, no entanto, é o da apresentação de uma segunda abordagem intelectual do rural. A admoestação da visitante Maria Alice ao dado social, tanto para que se converta em escrita crítica pelo protagonista quanto para que se modifique a situação de exploração, marca um segundo problema literário. Ela faz ao protagonista a pergunta fatal, opondo-se ao projeto evidenciado pela carta de Mário Santos:

Por que o Doutor não escreve um livro sobre essa gente? Em vez de exaltar a vida dos donos, o Doutor podia se interessar pelos pequenos. (...) Achei uma boa idéia. Concordava com tudo o que ela dizia e prometi-lhe então que daria começo a um inquérito sobre a vida e a miséria dos homens do eito. Seria um gesto grandioso, porque viria de um que herdaria mais tarde estas terras e estes homens. (REGO, 1969, p. 60)

Ou seja, assume-se como herdeiro e vê no projeto uma compensação pela exploração via grandeza simbólica benéfica. Maria Alice quer a transcendência de Carlos de Melo: um senhor de engenho a favor de seus servos. Ele resolve a tensão inicial tentando a dupla atuação:

Estava gostando de trabalhar, correndo os serviços a cavalo, fazendo o que o meu avô fazia. (...) Começara o artigo, enchendo umas duas tiras de sentimentalismo sobre a vida rural dos engenhos e me senti ridículo. Tomariam lá por fora como uma atitude, aquele meu interesse pelos escravos de minha gente. (REGO, 1969, p.74)

O prazer vem da atitude de mando e não da escrita revolucionária. O projeto, porém, é logo abandonado, pois o protagonista o vincula à evasão amorosa. Como essa se desfaz, o que resta é apenas sua possibilidade, não efetivada. Ao discutir a prostituição nos engenhos, com dados algo antropológicos, a dissertação o leva ao tema antigo do livro, desabonando as duas fontes de pressão para o projeto, a socialista (Maria Alice) e a aristocrática (Mário Santos). É quando intenta assumir a pressão telúrica, o que exclui o literário:

Pensei em começar o meu livro, a vida dos pobres do engenho. Mas aquilo era mais conversa para fazer o bonito. O que podia sentir Maria Alice pela miséria alheia, aquela mulher que só pensava na cama, que tudo dava pelos homens, pelo que os homens possuíam de mais gostoso para ela? Tinha lá paciência para fazer livro, para meditar? Gostava de ficar imaginando as coisas, tirando conclusões no meu íntimo. Fosse para o papel que não saberia alinhar uma frase. Mário Santos me escrevera, falando no material rico de que eu dispunha. Fazer livro sobre a minha família. O que ele desejava era que eu mentisse como os outros vinham fazendo, na exaltação da vida rural; que falasse de fidalgos, de uma casta de potentados, de famílias que se gabavam de brasões. Não via isto. Maria Alice me aconselhava a tratar dos homens de eito, da vida dos servos. Sentia a miséria deles, mas, me criara bem junto dos pobres para ter força bastante para me revoltar. Me acostumara com os João Rouco, os Zé Passarinho, as Maria Pitu. Não faria livro nenhum. Puro pedantismo pensar nestas coisas. O que eu devia pensar a todo ponto em fazer, era me aproximar dos meus, ver se dava para o que minha gente vinha dando, deixar de andar com pena de trabalhadores, e abandonar esta vida de sibarita, de banhos de rio, de safadezas com Adelaide. Por que não voltava para o Santa Rosa e não assumia o meu posto de verdade? Por que não me metia pelos partidos, correndo a cavalo do Paciência ao Riachão, gritando com uns, passando carão no feitor? E seria rico, teria uma casa boa para morar, passeios até na Europa como Coronel Lola do Oiteiro. (REGO, 1969, p.113)

Para não desabonar sua matéria (rebaixada), Lins do Rego dirige o rebaixamento também aos seus e, principalmente, a si mesmo, rebaixando o próprio 'autor'-Carlos de Melo. Como veremos na última parte deste capítulo, as consequências para a denegação de classe em Lins do Rego são bastante negativas em *Bangüê*. Para Ivan Marques (2015), negou-se a literatura de orientação socialista, mas não se perdeu de vista a necessidade da figuração do subalterno. Nisso, o autor discorda da leitura de Luís Bueno sobre o narrador de Lins do Rego:

No caso de José Lins do Rego, talvez por valorizar a projeção autobiográfica, Luís Bueno não observa a existência do mesmo desvio de perspectiva em *Banguê*, envolvendo o autor e seu narrador-protagonista. Tampouco dá importância à incorporação de figuras marginais na obra de José Lins, como se realmente não houvesse interação entre os mundos da casa-grande e da senzala. Mas o fracasso de Carlos de Melo, visto à distância pelo autor, não se dissocia de outras tantas derrotas paralelamente apresentadas, tudo fazendo parte de uma ordem atrasada e insustentável, que os livros denunciam. (MARQUES, 2015, p.67)

Deve-se notar, no entanto, que se a primeira recusa, em relação à carta da primeira parte do romance, acontece através de uma relação das mais distanciadas possíveis, afinal se trata de uma carta enviada por um amigo da capital, a segunda recusa de Carlos de Melo tem fortes implicações eróticas, pois acontece numa relação amorosa de resolução civil impossível.

De acordo com Doris Sommer, em “Pelo amor e pela pátria: Romance, leitores e cidadãos na América Latina” (apud MORETTI, 2009), a associação entre erotismo e política foi fundante nos romances da América Latina, durante o século dezanove. Os romances investem no erotismo para levar ao amor à pátria, propondo modelos para esse amor: a identidade como finalidade através de um matrimônio entre *eros* e *pólis*. Tudo resultando numa alegoria dialética.¹⁶⁹

Em *Banguê*, ao contrário, tampouco o amor é uma virtude, não tendo lugar na elaboração positiva de uma narrativa sobre o engenho. A frustração de Carlos de Melo é exclusivamente carnal, tanto que, no fechar da primeira parte, antes da entrada em cena de Maria Alice, reclama da ausência de mulheres de sua categoria. O impedimento da escrita, nesse passo, é o mesmo da afetividade

¹⁶⁹ “Instituindo um tipo de traduzibilidade recíproca entre desejos românticos e desejos republicanos, os escritores e os leitores de romances nacionalistas latino-americanos estavam de fato construindo uma relação alegórica entre narrações pessoais e narrações políticas, uma relação que a minha leitura não pode fazer mais do que reiterar. Alegoria é uma palavra mal-empregada, mas indispensável para descrever o modo como um discurso representa obstinadamente um outro, convidando a uma dupla leitura dos acontecimentos narrativos. Por isso, se insisto em meu vaivém entre intrigas românticas e intenções políticas é porque era essa a regra do jogo. O que torna difícil o uso do termo alegoria é que nesse caso o vaivém não consiste num simples para frente e para trás, mas se assemelha de preferência ao movimento de um tear, já que o fio da história se volta sobre si mesmo para tecer um novo nó sobre o nó preexistente. As tramas amorosas e as intrigas políticas não param de sobrepor-se. Em lugar do paralelismo metafórico – e nesse caso entre paixão e patriotismo – que o leitor poderia esperar da alegoria, temos aqui uma associação metonímica entre um amor romântico que necessita das bênçãos do Estado e uma legitimidade política que necessita fundar-se no amor. Walter Benjamin fornece uma saída para esse impasse terminológico ao conjugar de modo heterodoxo alegoria e dialética, e permitir assim contornar concessões de alegoria de preferência convencionais, como a de Fredric Jameson, ou ascéticas, como a de Paul de Man.” (ibid, p.323)

(que pode ocorrer, no entanto, de Maria Alice para o avô José Paulino). No caso, a hibridez se encontra com o decadentismo, ruptura intensa com o amor romântico discutido por Sommer.

Juntemos agora as duas partes do romance, a que traz a carta e a que expõe os desejos de literatura social por Maria Alice. O lapso biográfico que oculta o intelectual que é Carlos de Melo retornara pela carta de Mário Santos, ainda que esteja difusamente presente em toda a primeira parte de *Bangüê*. Nesse passo, trata-se de contrapor a decadência do engenho (materializada na decadência do avô) à inutilidade da formação urbana de Carlos de Melo com relação ao rural. Carlos de Melo, dândi na capital e inútil no engenho. É também na primeira parte, como vimos, que se dá a tese inicial do romance, postulando uma abordagem intelectual do rural sob o ponto de vista dominante, através do ensaio histórico de matriz em Nabuco. A incompatibilidade com o engenho é revelada na referência intertextual a *Os Maias*, de Eça de Queiroz.

Analisando a dialética de campo e cidade na produção romanesca de Eça de Queiroz, Antonio Candido discute exatamente a questão da mediação, tomada no aspecto do ponto de vista. Como se percebe, a condição rural não é uma questão de matéria, mas de perspectiva. Assim, nos primeiros livros do autor português, Candido detecta um olhar urbano (ilustrado, socialista) sob o que se queria condenar na história de Portugal, a cultura rural (e a inadequação da relação de tal matriz com as modas europeias). Em termos formais, a perspectiva urbana, interessada na classificação social, elege mais os tipos sintetizados em grupos inteiros (como a burguesia, o clero etc.) que na própria construção subjetiva dos protagonistas (eles são personificações materialistas de sua condição social). Além disso,

Eça vergasta com ironia e sarcasmo a impotência da sociedade do seu país para resolver as próprias oposições históricas; para escolher entre a continuação do estilo agrário, da sociedade aldeã, e o sentido moderno, isto é, urbano, da civilização oitocentista, que no limite implica em supressão da vida rural como estilo e como cultura, embora não como atividade econômica. (CANDIDO, 1964, p.35)

Num determinado ponto, porém, cuja culminação se dá em *Os Maias*, Eça de Queiroz passa a se orientar ideologicamente pela ruralidade. A duplicidade no romance tão citado por Carlos de Melo, em *Bangüê*, dá conta de

um recuo ideológico em nome do “contrapeso rústico” (ibid, p.42): “O romance se desenvolve em torno dessa oposição e, como um mau presságio que se realiza, acaba pela vitória da cidade sobre o campo. Lisboa desfibra Carlos da Maia, transformando-o num *viveur* inútil; o avô morre, aniquilado pelo infortúnio.” (ibid, p.42) Nota-se, porém, que a perspectiva se inverte, pois agora é o campo a possibilidade de se superar a falsa modernidade urbana do país. Justamente quando abraça de todo a perspectiva, no romance *A ilustre Casa de Ramires*, é que Eça de Queiroz consegue romper com a formulação de personagens pela personificação social, compondo “um personagem dramático e realmente complexo” (ibid, p.44) Candido ainda discute a impossibilidade de se fazer um romance urbano puro (o que nos sugere o mesmo com relação ao Brasil dos anos trinta), ainda mais em virtude do atavismo cultural tradicional:

Para falar a verdade, um romance urbano quimicamente puro, isto é, cujos ingredientes fossem absolutamente urbanos, não podia existir no século XIX, cuja civilização estava solidamente enraizada no campo, de onde recebia seiva e energia, embora tomasse em relação a ele posições as mais das vezes antagônicas. Em Portugal, ao tempo de Eça, mais do que em outra parte da Europa Ocidental, a cidade era ainda um prolongamento campesino (ibid, p.48)

Lembremos que no autor lusitano se colocava a questão de um romance nacional.¹⁷⁰ Assim, se Eça narrou a sociedade portuguesa a partir da descrença na urbanidade portuguesa, nada mais sugestivo (corroborando a carta) para que Carlos de Melo também o fizesse. Seria, digamos, o caminho mais “natural”. Ocorre que, deslocado já na origem, Carlos de Melo não abraça organicamente essa cosmovisão senhorial (dela tirando apenas as vantagens do gozo econômico, intelectual ou físico). Em Eça, a contraposição se dava entre uma origem débil e romântica (o pai Pedro da Maia) e a emergente formação inglesa, prática e distante da latinidade, do realista Carlos da Maia. O diploma de Medicina de Carlos é aprovado pelo avô, Afonso da Maia, o que sugere o uso da intertextualidade, por Lins do Rego, como a ironia suprema em relação às possibilidades de se reviver *Os Maias* no engenho Santa Rosa. Carlos da Maia é médico, saberá “curar” um país (e um romance) que precisa se modernizar, eis

¹⁷⁰ “É o seu romance de maturidade, obra que, segundo José-Augusto França, responde “melhor que qualquer outro romance à questão posta em 1850 sobre a possibilidade de um romance português.”” (MARGATO, apud QUEIROZ, 2000, p.5)

o ponto. Carlos de Melo é bacharel-literato, fazendeiro do ar, deslocado do mundo prático para o mundo espiritual. Inútil ao país, portanto. Ambos fracassam. De outro lado, não devemos abortar as continuidades, basicamente as críticas de Eça ao diletantismo da elite portuguesa e aos projetos falhados dos protagonistas, justamente decorrentes dessa composição cultural de recusa da modernidade profunda, em nome da superfície. Consideremos, ainda, as sugestões de Eça de Queiroz em torno a um Portugal moderno e a um Brasil rural.¹⁷¹

A antítese do romance vem com a segunda parte, quando Carlos de Melo se vê surpreendido por uma Maria Alice refinada, sugerindo de início uma comunhão de valores:

Um dia pediu-me um livro para ler. Dos poucos que trouxera, não tinha um só que fosse leitura de moça, história fácil de amor. Pedi-lhe que fosse ao meu quarto, escolher. E escolheu *Jean Christophe*. Não a sabia com aquele gosto. À tarde me chegou falando do livro com entusiasmo. Da vida dos homens de Romain Rolland, encantada com aquela superioridade de uma existência que só tinha vibração no espírito. Não a podia acompanhar nos comentários, porque não lera nenhum volume do romance. E todo dia ela dava conta de um. Ora era a luta do gênio com os outros homens, ora falava-me da amizade de um Olivier. De uma criatura para quem o seu semelhante não seria nunca o lobo bravo a estrangular. (REGO, 1969, p.54)

Seguem-se conversas sobre artistas, música erudita, Beethoven. Maria Alice passa rapidamente pelas aproximadamente duas mil páginas de *Jean Christophe*, romance de Romain Rolland, e o idílio das conversas do casal transpõe para o engenho a discussão da incompatibilidade entre o gênio e a sociedade. No romance de Rolland, Olivier, ao contrário de Carlos de Melo, pode gozar da arte, porém ressentindo-se justamente de uma relação funcional com o meio, através do trabalho. Carlos de Melo, que manifesta a vaidade artística tão somente por via indireta, faz questão de nos contar que não lera o romance de Rolland, desviando nossa atenção.

¹⁷¹ “Eis o que eu queria, dileto amigo! E considere como seria deliciosamente habitável um Brasil brasileiro! Por toda a parte, ricas e vastas fazendas. Casas simples, caiadas de branco, belas só pelo luxo do espaço, do ar, das águas, das sombras. Largas famílias, onde a prática das lavouras, da caça, dos fortes exercícios, desenvolvendo a robustez, aperfeiçoaria a beleza. Um viver frugal e são; ideias claras e simples e uma grande quietação d’alma; desconhecimento das falsas vaidades; afeições sérias e perduráveis...” (QUEIROZ, 1996, p.14)

Na sequência, o narrador constrói a relação de Maria Alice com o engenho (momento da antítese interna ao capítulo), preparando a síntese posterior:

Sempre lhe falavam desta vida dos engenhos, das moagens. Nunca estivera em fazenda. Conhecia pelos romances, mas os romances sempre iam além da realidade.

E me perguntava se eu estava fazendo um livro. Lera num jornal de Recife a notícia. De fato, Mário Santos fizera esta pilhéria anunciando o meu livro. Que nada, não tinha livro nenhum para publicar, brincadeira de um amigo. Mas por que não faria este livro? Achava que esta vida de engenho merecia mesmo um livro.

Conhecia inglês, falando de escritores de que eu nunca ouvira falar. Mandaria buscar para mim na Paraíba uns romances que guardara. Os melhores que lera.

Eu mal sabia o alfabeto e os números em inglês. (REGO, 1969, p.57)

Novamente comparece a diminuição em relação à companhia impossível (Maria Alice, lembremos, é casada). Denegar o interesse intelectual é a estratégia predominante nos narradores de Lins do Rego. Autorizar-se como voz legítima num contexto de literatura social implicou na autocensura interna aos romances do autor (semelhante aos *mea culpa* de Oswald de Andrade e de Jorge Amado, em 1933, ao assumirem em romance o comunismo). Sentindo-se apaixonado, Carlos de Melo tenta adesão cordial às ideias da parceira. Ao visitarem a casa pobre de Maria Pitu, com a referência à pobreza e às doenças, no cerne da miséria dentro do engenho, Maria Alice associa o visto à revolução:

Não se conformava. Por isto havia revolução no mundo. Exagerei-me com ela na sua piedade pelos cabras. Concordava, vendo em tudo uma espoliação, como se não fosse a minha gente que viesse há anos vivendo daquele regime monstruoso, como se eu não tivesse sido criado com o suor daqueles pobres-diabos, e os nove engenhos do meu avô, a sua riqueza, não proviessem daqueles braços e da fome de todos eles. Achava Maria Alice que os senhores de engenho podiam pagar mais alguma coisa. Não ganhavam tanto, não comiam tão bem! Falei-lhe de vida pior ainda do que a de Maria Pitu, em meninos de barriga inchada, em mulheres arruinadas pelos partos contínuos.

- Por que o Doutor não escreve um livro sobre essa gente? Em vez de exaltar a vida dos donos, o Doutor podia se interessar pelos pequenos. Achei uma boa ideia. Concordava com tudo o que ela dizia e prometi-lhe então que daria começo a um inquérito sobre a vida e a miséria dos homens do eito. Seria um gesto grandioso, porque viria de um que herdaria mais tarde estas terras e estes homens.” (ibid, p.60)

O herdeiro de terras e homens, como se vê, mostra-se muitíssimo entusiasmado de início com a perquirição da vida dos pobres do engenho. Se o

projeto de Mário Santos é afastado de imediato pelo contato com a realidade objetiva da decadência (do engenho e, por consequência, da perspectiva de narrativa elevada sob o ponto de vista dos senhores), figurada no avô, José Paulino, e não em Carlos de Melo, o que o exime totalmente, a perspectiva aventada por Maria Alice, a de um livro sobre os pobres, é redentora e aparenta resolver a contradição, salvando pela letra uma relação de opressão (“herdaria mais tarde estas terras e estes homens”). A redenção social, porém, será condicionada, modo para que não aconteça nada (modo de que o livro não seja escrito naquela perspectiva), ao amor (impossível) de Maria Alice. Ao sexualizar o livro, Carlos de Melo cumpre o mesmo percurso, ainda que não seja o típico pequeno-burguês, sexualizando a interpretação social, vendo política e sociedade na mesma dicotomia com que vê a mulher, entre santa-pura e revolta-puta. Entre Maria Alice, enleada na rede lendo Hardy, e Maria Chica, a pobre engravidada por Carlos de Melo, o “artigo” acaba não saindo, até porque Maria Alice se vai do engenho com o marido.

O importante das duas partes iniciais do romance é o estabelecimento de duas perspectivas que devem ser negadas para que a síntese do livro, condensada na terceira e última (e bem maior que as demais) parte, ocorra a partir da perspectiva única e exclusivamente de Carlos de Melo, o narrador. O livro que se escreve na última parte é o livro que nega (ou conjuga, negando) as duas partes anteriores. Lembramos aqui do problema estudado por T. Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”: “não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração.” (Adorno, apud BENJAMIN et al., 1983, p.269) Não se pode mais narrar, pois o realismo não é mais imanente, na medida em que se mercantilizou: “Visto do ponto de vista do narrador, o fenômeno se deu por causa do subjetivismo, que não admite mais a matéria intransformada, e com isso solapa o mandamento épico da objectualidade.” (ibid, p.269) Sem a identidade da experiência, no mundo administrado, resta ainda assim a obrigação do relato, agora pensado como ilusão.¹⁷²

¹⁷² Adorno está escrevendo já na década de 1950, sob a experiência das renovações do romance europeu no pós-guerra, o que não impede que o processo possa ser descrito com menor intensidade em relação ao romance brasileiro de trinta.

EXCURSO - UMA CRÍTICA AMIGA PARA O ROMANCE SEM CLASSE

A posição literária de Lins do Rego tem seu homólogo crítico em Olívio Montenegro, num acertado (e algo entre camarada e constrangido) ensaio de 1938, no qual recusa, principalmente, o romance como doutrinação filosófica ou social: “não há portanto, queremos crer, motivo para incluirmos entre produções de arte aquelas obras, sejam de prosa ou verso, onde a ideia é substituída pelo sentimento, a inteligência pela memória” (MONTENEGRO, 1938, p.23). O crítico defende uma literatura cuja verdade seja a estética e (ficcional) e não a ciência (a experimental). Configura práticas de necessidades mais coletivas do que individuais (“interiores”). Escreve isso contrapondo-se às tendências materialistas do romance moderno. Tal tendência perseguiria a “imaginação como um prejuízo burguês” (ibid, p.124) A denegação do capitalismo é igualmente a do socialismo. O que se quer obscurecer é justamente a posição do intelectual. E conclui: “a grande inspiração desses romances é a experiência pessoal da vida que ele vai vivendo, com todas as circunstâncias e acidentes do seu meio.” (ibid, p.124)

Os livros tornam-se um depósito de fatos, sem drama: “O romance no Brasil em grande parte ressent-se dessa tendência materialista de que falamos acima. Da tendência para obra de documentação social.” (ibid, p.125) Montenegro, contudo, faz uma distinção importante: as experiências passadas, desde que filtradas pelo ‘pensamento’, isto é, desvinculadas dos “interesses da natureza sentimental” (ibid, p.128) Assim, os melhores romances de experiência são os de ‘recordações’, como em José Lins do Rego ou *A bagaceira*.

Sente-se a dificuldade que Montenegro tem em analisar José Lins do Rego, dada a proximidade amistosa entre os dois. Assim, abre o texto mostrando-o como criado em engenho, herdeiro riquíssimo da Paraíba,

Muitas das distrações de *Doidinho* podem ter vindo do autor. Distrações medonhas de espírito, maiores distrações ainda de vontade. Dessas que devem deixar uma apreensão cruel aos pais, a sua dúvida mais humilhante, a dúvida de terem um menino anormal, que parece na vida andando de costas, como em brinquedo de sonâmbulo. (ibid, p.132)

Toda obra de José Lins do Rego confessa um temperamento assim: um sensualismo involuntário e onipresente. Montenegro diz que José Lins do Rego é mais romancista do que escritor. “O escritor é o homem para quem o estilo é uma realidade tangível como a dos sentidos – ele medita, compõe, escolhe, analisa, faz e refaz a ideia dentro de si: ele subordina a vida à ideia, ele luta para vencer a natureza. Em José Lins do Rego, a literatura é mais obra de instinto do que de reflexão.” (ibid, p.135) Assim, “o homem que não é um grande escritor é um verdadeiro romancista” (ibid, p.135) O que há de direto, de natural, de vivo nos romances de José Lins do Rego não forma um estilo. É justamente por ausência de estilo que o romancista consegue a comunicabilidade. A voz não se mostra no presente. Situar-se fora do tempo (tanto aquilo que foi esquecido quanto o momento de seu resgate) é desprezar o porvir, encontrando o verdadeiro eu. A lembrança é a valorização do perdido, revalorizando-o e o engrandecendo e nele se escorando em virtude da culpa social:

Recordando a sua vida da infância e de logo depois da infância – porque há muito de autobiografia nos maiores livros deste autor – ele dá o ar de quem escreve sobre documentos, sobre anotações, revendo pontos de referência que dir-se-ia impossível a nenhuma memória humana conservar. Mas não: nenhum documento, nenhuma nota, nenhuma indagação propositada: o imaginário e o real se misturam nos seus livros em uma liga indissolúvel. (ibid, p.137)

Montenegro diz serem mais ‘intensos’ os romances de caráter autobiográfico, “mas que não constituem uma verdadeira autobiografia. Toda autobiografia dá sempre a ideia de uma história sem espaço para se desenvolver em romance; de um romance falhado.” (ibid,p.138) Também diz haver uma “união como de família” (ibid, p.141) entre “o homem e a paisagem”. “O autor por muitos dos seus descritivos não parece querer mais do homem do que às plantas, aos rios e à terra.” (ibid, p.141)

Como se vê, não existe o Lins do Rego escritor, mas uma entidade em harmonia com o *terroir* do engenho. Engatado no retrato, a definição do romance a partir dessa conjugação de imaginação e memória que, ao fim, aponta para o objeto sem mostrar o sujeito que o interpreta e ao qual devemos reverência social pelo descarte absoluto do romance (e do rural) enquanto mercadoria. A

operação ideológica mais bem montada estaria nessa aliança de criação e crítica entre Lins do Rego e Montenegro.¹⁷³

5.4 A (IN)SOLUÇÃO DE CARLOS DE MELO

Para Luís Bueno, José Lins do Rego legou grandes contribuições ao romance brasileiro. Criou uma imagem menos conciliatória em relação à história (portanto, também em relação ao presente), sistematizou um realismo de depoimento (e não só de observação), abrindo-se à divagação intimista inclusive, e, principalmente, misturou-se “de uma forma ou de outra” (BUENO, 2006, p.156) aos subalternos, em particular no plano da oralidade da linguagem. Quanto ao último ponto, nossas análises conduziram a uma perspectiva diferente, pois a mistura aludida, no nosso entender, dispõe, no presente da enunciação, de modo proprietário (em pele de sinhozinho-bacharel) sobre a representação dos subalternos. É por ela não se situar que flagramos a situação do narrador de Lins do Rego. Ao imobilizar no passado a representação do subalterno, o autor, ainda que abdique da arrogância predominante em romances que lhe antecederam, toma-a como material social para sua própria legitimação de intérprete. O que, se moderniza o mando, trazendo-o para o presente e para a literatura, não o elimina.

Em *Bangüê*, na medida em que o narrador se nega às narrativas orientadas socialmente, apostando na memória absoluta, colocando-se como o centro enunciador único, hipertrofiando o eu da enunciação, não há necessidade alguma de justificação. O eu sequer se figura, ainda que apareça o tempo todo, no léxico, na estrutura (à maneira do “narrador implícito”), mas também explicitamente nas interpretações.

A inflexão ocorre no encaminhamento para a metade final do livro: o novo projeto será esse, porém, ainda no plano do imaginário: “Às vezes fazia

¹⁷³ Mais significativo é que essa leitura do humano em relação ao regional como chave única de leitura de Lins do Rego ainda se mantenha na crítica mais recente. Leia-se este trecho de Eduardo F. Coutinho (1991): “se a obra de Zé Lins, e particularmente a romanesca – seu filão mais significativo – é, sem dúvida uma obra regionalista, sobretudo pela relação que nele se estabelece entre os personagens e o *tellus*, o autor transcende com frequência os moldes do Regionalismo tradicional ao erigir o homem como eixo de sua narrativa.” (ibid, p.15) O contexto regional “é quase sempre enfocado através da figura humana.” (ibid, p.15)

castelos no ar, me via dominando terras como meu avô.” (REGO, 1969, p.114) Trata-se do ‘Fazendeiro do Ar’ drummondiano, num projeto de ‘dominação’ da paisagem, o que envolve também a dominação técnica e racional dos trabalhadores, à maneira do Lúcio de *A bagaceira*. De benefícios sociais (escola, médico) a mudanças nas relações trabalhistas são vislumbrados na utopia. Tudo é evasão (e assim permanecerá). O romance sobre os trabalhadores, abandonado enquanto projeto diegético, segue sendo escrito no plano da narrativa, embora sob cerrado domínio subjetivo do narrador (domínio que é também atitude intelectual): desde os carreiros trazendo cana aos homens do corte amolando os instrumentos na pedra de mó. Não há, porém, consciência crítica nem hierarquia, em alguns trechos, que integre a descrição à narração: tudo é quase sempre painel. Há, a esse respeito, um interessante depoimento de Graciliano Ramos, em *Linhas Tortas*, em que advoga pela impossibilidade do romance projetado racionalmente. O que nos parece interessante é que a ascensão do colono Marreira no plano da fábula teria ocorrido também no plano da trama. Graciliano cita Lins do Rego, que havia lhe apresentado o enredo de um romance. Noutro encontro, quando Lins do Rego lhe mostrou uma primeira versão, já a direção era outra da projetada:

Desde então, quase todos os dias me chegava em casa, lia algumas páginas e pouco a pouco se distanciava do livro imaginado, que não foi escrito. Saiu coisa inteiramente diversa, pois no decurso da composição. José Marreira, um tipo ordinário, cresceu muito e realizou certos negócios imprevistos. (RAMOS, 1971, p.135)

Bastaria esse comentário para desfazer a perspectiva de exclusividade documental que se atribuiu à obra de Lins do Rego. Por outro lado, se a doença de Carlos (apatia, incompreensão reificada, dualidade volúvel) é a marca dos entraves do livro, nos dois últimos capítulos já não há ‘sofrimento’: considerando encerrada a autopunição, Carlos se vê a salvo da falência. É premiado – e sem iniciativa, o que mantém a coerência do personagem – com um contrato fáustico (ainda que sem punição futura vislumbrada). Assim abre o penúltimo capítulo: “um dia, porém, entrou-me a salvação dentro de casa. Não foi o diabo chegando de cavalo, com arreios de prata, e dente de ouro, belo como um príncipe a me oferecer tudo o que eu desejasse. Mas foi a cupidez humana, que é a mesma coisa.” (ibid, p.235)

A partir daí o Santa Rosa recebe ofertas sucessivamente crescentes, numa disputa entre a família, na figura do Tio Juca, e a usina capitalista. Dos cem contos da primeira oferta de compra, passam-se aos trezentos contos do valor final. A família arrematara o engenho e ali implantaria também sua usina. O arranjo familiar da negociação não esconde uma última expiação culposa, agora organizada sobre a questão dos moradores, os ‘cabras do eito’, as negras domésticas. Um pouco antes da oferta final, quando o valor ainda estava em duzentos contos, Carlos já se imagina um homem rico. Note-se que o arranjo familiar não contava muito na ocasião, uma vez que a oferta de duzentos contos havia sido feita pelo usineiro capitalista. Logo, a Carlos pouco lhe importava a continuidade do engenho em família.

Um homem rico, com duzentos contos, teria a vida sem preocupações. E os cabras do eito? Sim. Havia os cabras do eito. Mil e duzentos por dia, uma miséria. Mesmo assim eram mais felizes do que eu. Que felizes, coisa nenhuma! Aquilo era a saída de todos os ricos que não dormiam as noites, com as preocupações de negócios. Os pobres, dizem eles, são mais felizes porque não pensam no que eles pensavam. (ibid, p.236)

“Os pobres, dizem eles...”: a passagem não esconde o distanciamento forçado entre o narrador e o personagem. Aqui também o personagem se torna narrador, distanciando-se dos demais ricos. Mas não se discute a tristeza dos pobres, e sim a forma como dela tratam os ricos. O “enterro de luxo” (ibid, p.237) do Santa Rosa não questiona o destino dos moradores: “As negras, na cozinha, discutiam o destino delas. França iria para o Itapuá, Avelina para o Maravalha.” (ibid, p.237) Ao afirmar que “estava fingindo pena pelo destino dos meus cabras” (ibid, p.237), o narrador insiste em se eximir: a sinceridade da confissão o satisfaz e deveria satisfazer ao leitor.

O capítulo final insiste numa beleza paisagística, decorando a falta de remorso, a desobrigação de classe. A degradação alegada é a da ‘profissão’, em tudo similar à de Paulo Honório. Passarinhos cantam idilicamente, como a emoldurar e a legitimar o antagonismo social, espezinhado com a conjugação ‘sofrera’:

Acordei numa manhã com os pássaros da gameleira cantando como naquele dia em que pela primeira vez me levavam para o colégio. Agora ia sair para sempre do Santa Rosa. Ali sofrera muito nos últimos tempos. Me degradara mesmo, fizera filhos em mulheres infelizes, dera em Pinheiro por causa de uma miséria, dormira com medo de cabras, de nada, de sombras. (ibid, p.237)

Para que além da narrativa o final de *Banguê* aponta? Para o “mundo”, que se inicia da janela do vagão. “O neto comprara uma passagem de trezentos contos para o mundo.” (ibid, p.238) Nenhuma perspectiva capitalista à vista, ainda que o histórico se faça efetivo. O que não elimina uma última justificativa senhorial. Sua conjugação no futuro do pretérito, inclusive, diz muito da perspectiva do personagem. Afinal, “um túmulo bonito” fica apenas como uma intenção, quiçá uma fantasia compensatória, a justificativa evasiva final enquanto ‘última palavra’, último suplemento. “Mandaria levantar um túmulo bonito para Nicolau. O trem corria. Tudo ficava para trás. Um túmulo bonito para Nicolau.” (ibid, p.238) Em *O romance da urbanização*, Fernando Gil discute aspectos de *Banguê*: “O cunho memorialístico da obra de José Lins do Rego põe no centro da narração a voz de um personagem que procura recuperar e reter a sua experiência pessoal no mundo rural das grandes plantações de cana-de-açúcar.” (GIL, 1999, p.24) A captura da identidade pessoal, no entanto, não

se projeta no plano estrito da subjetividade do personagem, pelo contrário, ela é constante e permanentemente tensionada pela temporalidade histórica. Pode-se dizer que a consciência de continuidade do personagem se desdobra e se preenche no interior da sucessão do tempo histórico e, mais do que isso, na transformação que este impõe ao mundo e aos indivíduos.(ibid, p.24)

Em José Lins do Rego, diz Gil, o recuo memorialístico

se perfaz na linearidade e na irreversibilidade de um processo histórico cujo impulso contínuo é o de lançar-se sempre à frente, deixando sobre o caminho marcas indeléveis de transformação e mudança. (...) Desta forma, pode-se dizer que a consciência privada de Carlos toma feição ao compor – e compor-se a si própria – (n)uma historicidade específica que se centra num doloroso sentimento de traição de si mesma ao se perceber impotente em face do trem da História que já não faz com que todos os caminhos levem ao paraíso de Santa Rosa, ainda que ele siga sempre e sempre em frente, o que não se deve esquecer. (ibid, p.25)

Haveria em Lins do Rego uma lógica histórica a organizar a narrativa, com o pressuposto do avanço histórico: “Em face de nosso atraso histórico e

secular não há outro caminho nacional a ser seguido senão o do progresso, o do desenvolvimento e o da modernidade sociais.” (ibid, p.26)

O romance de Lins do Rego repisa no seu trecho final uma passagem da crítica de 1927 (também do autor), “Jorge de Lima e o Modernismo”,¹⁷⁴ mostrando a interpenetração de gêneros no autor, pois a mesma ênfase lírica e cenografia (de saudade do rural) é usada no artigo e no romance, aproximando-os pela via da retórica da saudade do bacharel. A despedida definitiva de Jorge de Lima em relação à poesia passadista, parnasiana, justamente a partir da abordagem modernista do regionalismo, é relacionada à despedida definitiva do rural (e também do eu autobiográfico).¹⁷⁵ Como se percebe na contradição, abandonar o rural é abraçar de modo moderno o regionalismo,¹⁷⁶ o que nos diz muitíssimo dos livros até *Bangüê*, fechamento de um ciclo. Veja-se o trecho sobre Jorge de Lima:

Mas as despedidas estão feitas. O homem do trem já apitou. A máquina remexe as entranhas com fome de trilhos e de distâncias. E o comboio parte. Muita gente sacode o lenço com saudade das iguarias verbais que Jorge de Lima punha em seus banquetes: nos seus versos e nos seus ensaios. E o jovem escritor, ao sentir ficar atrás tudo aquilo, sofreu também a sua pontinha de saudade, a garganta apertou-lhe um bocado. (REGO, 1942, p.7)

A saudade do rural é, nesse trecho, a saudade da gramática, da adjetivação e das citações copiosas. Se Coelho Netto é um dos ícones postos à destruição, a saudade do rural é igualmente certa saudade de Coelho Netto¹⁷⁷, de um prestígio urbano do intelectual brasileiro (como se sabe, igualmente em

¹⁷⁴ *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. O volume traz ensaios de Lins do Rego, datados do fim dos anos de 1920.

¹⁷⁵ A despedida do eu operada em *Bangüê*, pode-se dizer que só será revista no livro de memórias autobiográficas de Lins do Rego (*Meus verdes anos*, de 1956). A partir de *Bangüê*, o autor vai em busca de tipos sociais, como o proletário, o cangaceiro, adentrando à sociedade nordestina no presente e no passado histórico, mas sem perder o intimismo e a tentativa de expressão de mundos interiores.

¹⁷⁶ “José Lins entendia que, não capricho de saudosista mas filosofia de conduta, ao apegar-se à terra natal para dar-lhe universalidade, o regionalismo nordestino absorvia o movimento moderno no que este possuía de mais sério” (LEBENSZTAYN, 2010, p.74)

¹⁷⁷ Mas veja-se a angústia da influência atuando. Se Lins do Rego tem sua velha Totonha, Coelho Netto tinha seu velho Firmo. Em *Sertão*, no conto “Firmo, o vaqueiro”, o narrador está com o velho sertanejo, fumando. “Firmo era meu companheiro quando eu ia passar as férias na roça” (NETTO, 1921, p.141) É o sujeito que sabia histórias e sabia como as contar com emoção. “Algumas eram inventadas por ele, diziam; outras o velho Firmo, vaqueano e andejo, aprendera por esses sertões de Deus por onde caminhara.” (ibid, p. 142)

Portugal), quando se discursava com leveza¹⁷⁸sobre o próprio rural. Ou seja, quando os valores do rural não eram ainda criticados como salvação do projeto moderno brasileiro (ainda que necessários como ato fundacional da nacionalidade). A leitura crítica do rural é justamente a do momento de implantação estatal e nacional do moderno. O esmagamento social de Carlos de Melo, enterrando-se em si, tem sua contrapartida na salvação católica que orientava o fundo de sua literatura.¹⁷⁹ Mas, como ser católico e regional no romance? O surrealismo¹⁸⁰ é uma das opções, como mostrou Jorge de Lima,¹⁸¹ que conjugou ainda a vertente socialista. Como o romance regionalista pegou como marca, de que modo chamar a atenção para os dramas de alma em Carlos de Melo? Foi algo sobre o que se teve de calar. A culpa, apanágio do bom católico, no entanto, nunca deixou Lins do Rego. Como conciliar sua literatura comercial e o apego devoto à matéria regional? Veja-se esta declaração do romancista: “O Engenho Corredor foi a minha grande fonte literária. Lembrando-me dele fui escritor, contando a sua história escrevi os meus romances, fiz viver criaturas. Foi a terra que me deu força para trabalhar em dez livros.” (GUSMÃO, 1941, p.53) Fala de recente volta às origens:

¹⁷⁸ Como nos títulos genéricos e leves (“ingênuos”) do cancionário, estudados no Capítulo 2, a evocarem noções como “caboclo” ou “roça”.

¹⁷⁹ E também em Freyre: “Como se vê havia então um apego de Freyre pelo catolicismo, mas longínquo. Também em José Lins se combinavam senso crítico do real e tendência religiosa [...] em artigo da *Novidade*, José Lins discute questões sociais concluindo com a frase do título, “O Brasil precisa de catolicismo”” (LEBENSZTAYN, 2010, p.10)

¹⁸⁰ Tomemos o uso “surrealista” do tempo: “O tempo, por exemplo, em José Lins do Rego, é puramente subjetivo. O uso das sinestesias nesse autor como nos outros do primeiro ciclo, é também concludente, com particularidade na combinação auditivo-visual” (MELO, 1961, p.508)

¹⁸¹ A relação é umbilical. “Se José Lins influenciou Jorge de Lima, a força do lirismo deste autor sobre os jovens, sobretudo após a chamada “adesão do poeta ao modernismo em 1927, com a publicação de “O mundo do menino impossível”, impresso no Rio de Janeiro e dedicada a Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Manuel Bandeira” (LEBENSZTAYN, 2010, p.46) De outro lado, a citação de “clássico” num discurso de Jorge de Lima é uma referência significativa para esta literatura católica, entre o moderno e o tradicional: “[...] em discurso de 1929, Jorge de Lima nega que tenha sido chefe de escola, futurista ou demolidor [...] “eu não queria então nem futurismo, nem maluqueiras. Eu queria era o clássico. A tradição [...] as coisas de Alagoas. O Nordeste. A nossa imperfeição” (LEBENSZTAYN, 2010, p.47)

O menino de engenho renasceu dentro de mim. E verifiquei que tudo que eu havia realizado era insignificante, sem grandeza de espécie alguma. Revia a casa-grande do 'Corredor' e fiquei constrangido. A minha literatura me pareceu um disparate; era como se tivesse me servido de uma coisa íntima, sagrada para a massa vulgar. Transformara imagens de devoção em adorno de sala de visita." (GUSMÃO, 1941, p.53)

Como se vê, a relação obscurece para o autor a própria função de mediação, exposta, por exemplo, na sua condição de leitor. Ele é sempre o narrador, que embora admita leituras, nunca as consideraria na escrita. Mas percebamos como a intertextualidade moderna, revelada nas malhas finas dos ensaios de Lins do Rego, chega à relação com tramas alheias. Assim, ao referir-se ao romance *Estrangeiro*, de Plínio Salgado, Lins do Rego faz questão de destacar uma relação social do mundo rural idêntica à estabelecida em *Bangüê*, entre Carlos de Melo e José Marreira:

No romance do Sr. Plínio Salgado é a aristocracia das fazendas de café a decompor-se com o ácido colonizador do italiano que bota dinheiro no banco, compra terra, como se premeditasse um homicídio contra os seus donos de outrora. (...) o que se observa é a raça da terra devorada nos seus costumes, nas suas tradições, nos seus melindres de nacionalidade... (ibid, p.15)

O regionalismo nordestino de Lins do Rego, para ser movimentado ficcionalmente em moldes capitalistas, faz uso de uma sinopse do romance rural do café (onde é nítida e naturalizada a "compra de terras" e o "dinheiro no banco") e da imigração. O que certamente trouxe a Lins do Rego um dos maiores problemas narrativos do romance. Ocorre que a mobilidade social de Marreira não pode ser figurada exclusivamente no plano das relações capitalistas, pois a divisão social no engenho se dá numa estrutura não-capitalista. O que seria um problema, no entanto, apresenta-se como ganho, pois é justamente a conformação mais inverossímil da ascensão de Marreira que lhe acentua o caráter ficcional e menos documental presente como peso narrativo em *Bangüê*. Marreira ganha ponto na composição, não na verossimilhança social (a requerer padrões capitalísticos de relação social).

Além disso, para além do déficit de capitalismo que reverte como ganho ficcional, como opor culturalmente o trabalhador do eito e o senhor de engenho, nos moldes da oposição entre os nacionais e os italianos? Lins do Rego dispõe

o ascendente Marreira e sua família no plano da imitação da cultura de elite das famílias patriarcais, o que configura uma solução apenas caricata em termos de representação, justamente por se tentar mais coerente com o substrato cultural regional. O estranhamento da ascensão “capitalista” do colono, porém, num ambiente não-capitalista, é que lhe confere grandeza no romance. Sem a mediação consciente do narrador (o que não acontece), os resultados são como que involuntários.

Lins do Rego, ao ocultar a mediação, cria continuidade falseada, o que se apresenta não só em cada livro, mas na própria artificialidade dos “ciclos”,¹⁸² que enfraquece os limites entre a fundamentação sociológica e a moral, não articulando sua posição crítica em relação à representação, o que encaixota o personagem e impõe um final sem articulação das partes anteriormente dispostas. A matéria, na terceira e última parte, se exterioriza sem forma, pois o narrador ensimesmado não lhe concede autonomia, não sendo possível a comparação dos dois mundos (o do bacharel e o do fazendeiro). Pois se tanto o romance contado de cima quanto o romance do ponto de vista dos subalternos são negados, o que resta é justamente a inconformidade de unir não Wilde a Nabuco, mas Wilde a Marreira e à velha Totonha.

Na medida em que a consciência do despaisado que é Carlos de Melo implica sempre culpa e prazer com o objeto (seja o livro, seja a ruralidade), forma-se um ciclo que nunca leva à catarse. Observa-se algo semelhante na descrição de Dostoiévski, nas *Memórias do subsolo*, proposta por Sergio Givone:

como nele o eu que observa e o eu observado são o único e o mesmo eu, está-lhe vedada a possibilidade de uma análise fria e objetiva, sendo condenado a se descarnar sem fim, a sofrer dores indizíveis. Exceto por extrair desse tormento um prazer de segundo grau. Por isso sua atitude é de caráter patológico.” (GIVONE, apud MORETTI, 2004, p.468)

O ensimesmar-se, por outro lado, é dado pelo próprio encapsulamento do regional, que não é articulado ao não-regional. Apenas se constata a

¹⁸² José Lins do Rego não pode ser lido, assim retrospectivamente, pelo menos, mas também no seu contexto, sem a referência ao ciclo. Aos ciclos (Carlos de Melo, cana-de-açúcar, cangaço, livros de viagem). Há um cultivo ali, pelo menos nos dois primeiros, da longa duração proustiana, de cenas longuíssimas. Ocorre que no autor brasileiro o fatiamento comercial da obra, em ritmo industrial, e a contaminação da linguagem jornalística mais ágil, nos anos vinte e trinta, impõem a cena curta, a frase curta, a digressão curta, a indagação curta, a caracterização curta.

incompatibilidade do regional (enquanto modo de ser) com as novas formas de implantação capitalista (bem como com a própria cosmovisão do literato Carlos de Melo). Se o regional é encapsulado, também o é o narrador e protagonista. A relação entre a objetivação e a subjetivação, nesse ponto, vão em analogia restritiva. Raymond Williams escreve sobre um tratamento literário da região que se dá como se não existisse o entorno, ou outras regiões, ou a relação entre centro e periferia, isto é, “um tipo de romance que não apenas se passa em um lugar, mas retrata esse lugar como se não existissem outros.” (WILLIAMS, 2014, p.301) Trata-se de um encapsulamento no regional. Vale a citação toda, na medida da luz que joga sobre a leitura de *Bangüê*:

uma vida subsistente, cujas características principais não são influenciadas ou determinadas por relações sociais que se estendem além dela e penetram nela. Certamente os casos mais importantes desse tipo de romance são modalidades particulares da ficção burguesa tardia – o romance *rentier*, o romance de empresa, o romance universal –, na qual a absorção nos detalhes de uma vida essencialmente local depende sobretudo da invisibilidade das relações com uma vida mais geral: o trabalho que está na fonte da renda do rentista; as relações de mercado e de poder que constituem a verdadeira substância das operações internas e das manobras das empresas; e os processos mais amplos de aprendizado, recurso e acesso que constituem um tipo particular de universidade. (ibid, p.301)

Há o que ser ocultado quando, tanto quanto à região, como com relação à classe, a descrição não se abre para o relacional e as interpenetrações, visando especificamente ao desvendamento das imbricações mais profundas. O sujeito Carlos de Melo, por essa via, não se vê implicado no espaço, pois não se trata de um espaço público, mas de um espaço de matéria inorgânica (ainda que as classes sociais estejam sendo efetivadas, de um modo ou de outro, de dentro, com Marreira, e de fora, com a Usina), como na leitura de Juarez Távora sobre os trabalhadores brasileiros (como comentamos sobre *Cacau*). Ou seja, em vez de romper com o pitoresco, rejeita-se o problema em nome do contato com o próprio corpo e com a própria subjetividade atormentada. O máximo de experiência formal a que isso conduz (a partir, lembremos, da negação das duas alternativas estéticas das primeiras partes do romance) é a um sensorialismo quase surrealista, afim ao próprio ensaio de Gilberto Freyre.¹⁸³

¹⁸³ Gilberto Freyre, o antropólogo que opera por colagem, com a diferença de que é um surrealismo à brasileira, com a memória, ou seja, com uma consciência senhorial a manipular

Sintoma mais de um sujeito do que de um mundo rompido, o romance ensimesmado de Lins do Rego tenta a objetivação das formas sociais num mundo, de cultura fechada e não moderna, no qual não há interioridade por não haver integração necessária com o meio. A questão da literatura de Lins do Rego é a dessa impossibilidade da reconciliação, que nem a narrativa consegue. Em Lins do Rego o que se tem são combinações de uma falhada representação intimista e de uma autoimposta representação social, numa lógica que não abdica do lugar privilegiado do narrador (enunciado como maldito, sem qualquer lugar social), que exerce sua herança patrimonial pela literatura, dispondo, no modo “afetivo” da casa-grande, daqueles corpos subalternos.

Falamos acima sobre o delineamento psicológico do mundo das ações em Lins do Rego. Isso se concentra no olhar testemunhal do memorialista. Ora, a fragmentariedade e o dilaceramento da vida letrada impõem um protagonista solitário a um mundo, o da ruralidade, que não comporta a psicologia. Essa, como se deve ter notado, é a descrição inicial de Lukács para sua *Teoria do Romance*. Vivemos num mundo em que a totalidade é impossível: “A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre.” (LUKÁCS, 2000 p.34)

Obviamente, essa totalidade nova passa a ser cindida e qualquer helenismo novo se torna impossível, resultando sempre em metafísica, o que faz

arbitrariamente as fontes e operando, ao mesmo tempo, por câmera de ecos e fluxo discursivo livre, típico da psicanálise. A tensão que se dá, assim, é entre a voz senhorial e a autonomia dos objetos e de sua articulação (autonomia que é a pretensão do surrealismo europeu). No surrealismo europeu, por outro lado, a articulação também é pessoal, mas atomizada e expressão alienada do sujeito (na crítica de Sartre), pois se trata de idealmente deixar a voz apenas ao inconsciente e aos próprios materiais em conflito nas operações. O surrealismo de Freyre – que deve ser enquadrado (também) no surrealismo etnográfico, em dia, dessa forma, com as operações de ponta nos países centrais, o que ainda não se ressaltou – é de natureza diferente, pois o inconsciente não se dá totalmente na experiência atomizada do indivíduo, principalmente devido ao peso do material social. Ocorre uma tentativa estranha, pois o inconsciente se vê o tempo todo sufocado pela história e pela tensão entre consciência social (na forma de missão intelectual) e má-fé (justamente pela exclusão social para a qual contribui a cidade letrada). O documento atua em paralelo ao despudor. É a estratégia de legitimação de Bentinho e Paulo Honório: se confesso minhas canalhices pessoais, o que me faria mentir quanto ao documento social e histórico? A questão, portanto, é a de caracterizar a particularidade social de tal surrealismo etnográfico em Freyre, principalmente em *Casa-Grande & Senzala*, mas não somente ali. No fundo, a pressão da matéria sobre a forma importada. A deformação que a matéria faz na forma e a pressão que a formação também faz. O despudor é apanágio da elite, que não tem constrição social para o discurso.

recair demais a ênfase nas formas, que precisariam repor aquela totalidade (e Lukács, como se sabe, advoga pelo equilíbrio entre formas objetivadas e subjetivação):

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis por que elas têm ou de estreitar e volatilizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo. (ibid, p.36)

Se o romance traz à tona o “desabrigo transcendental” moderno, o problema de Lins do Rego é o de conciliar esse desabrigo (importado) para um situação de matéria inorgânica. A solidão do narrador diante da matéria, no entanto, é semelhante, pois essa solidão traz o problema da ‘confiança’: os diálogos se perdem pela dessemelhança e o lírico (o monologar solitário do herói) invade a cena. O herói moderno anseia pela comunidade, sendo ela impossível, entrando em decepção com a vida, o que se traduz numa solidão psicológica (na lírica da alma). O problema em Lins do Rego, como vimos, está no ensimesmamento, que conduz a forma apenas à explicitação do ser, e não do social, resguardado atrás de grandes painéis. A essência não emerge do contato de exterior e interior, mas o interior se vê aprisionado pelo exterior e, no passo seguinte, subjuga a própria autonomia da representação social, restringindo-se ao romance introspectivo da mais fraca linhagem.¹⁸⁴ Numa possível distinção entre homem interior e homem exterior,¹⁸⁵ o refúgio ensimesmado de Carlos de Melo, fracassado fechado em casa, parece ser um lugar reduzido a nada, pois não oferece transcendência. O fracasso, no entanto, se faz na vida social, em particular na vida material. Combinando, na estrutura do terceiro capítulo, introspecção e observação moral no plano do presente (quando o tempo diegético mais se cola ao da enunciação), Carlos de Melo

¹⁸⁴ Luís Bueno (2006) constantemente adverte para a representação introspectiva e psicológica em Lins do Rego, preferindo atribuir a classificação regionalista do autor a uma dinâmica do sistema literário e da conjuntura social. O movimento, nota, acentua-se intensamente em *Bangüê*.

¹⁸⁵ “Os místicos, em especial Mestre Eckhart, ao fazer a distinção entre homem interior e homem exterior, optavam necessariamente pelo primeiro; o segundo, o ser no tempo, mais precisamente na sociedade, pertencia de direito aos moralistas; é a ele que examinam, perscrutam e denunciam, sem se preocuparem se possui alguma dimensão intemporal.” (CIORAN, 1998, p.13)

assume-se exótico ao sistema social. Ele é inadaptado e vive a inadaptação como ócio. Dileteante, dispõe de tempo. Sua eleição é a de um ser de gosto, acima do ordinário, do cotidiano e do material.

Diria Lukács que à falta de sentido do mundo corresponde a falta de sentido que as formas tentam disfarçar. É o poder do artista que passa a simular o sentido do mundo (o que Lins do Rego não obtém):

Mas também esse poder é lírico: é a personalidade do artista, ciosa de sua soberania, que faz ressoar a própria interpretação do sentido do mundo – manejando os acontecimentos como instrumentos –, sem espreitar-lhes o sentido como guardiões da palavra secreta; não é a totalidade da vida que recebe forma, mas a relação com essa totalidade da vida, a atitude aprobatória ou reprovadora do artista, que sobe ao palco da configuração como sujeito empírico, em toda a sua grandeza, mas também toda a sua limitação de criatura. (ibid, p.51)

Ao se fechar na essência, Carlos de Melo não deixa que venha à tona a filosofia da experiência (o sentido histórico e concreto das relações). Carlos de Melo se recusa à investigação da experiência, passivo em relação à particularidade interior, impedido de ter acesso ao mundo exterior (até por não compartilhar com ninguém uma definição adequada sobre esse mundo rural). Ao se prender ao passado, pela constrição histórica, pessoal e mercadológica, José Lins do Rego não logra entender a realidade da própria experiência do tempo, elemento de grande circunvolução tautológica no romance. A metafísica do passado (em homologia à sua ideologia) explica-se pela experiência degradada e falta de alcance dessa mediação. Enfim, como vibrar-se pela existência se há a essência do passado rural metafísico? Ou seja, como lidar com a consciência de uma existência finita, sem sentido? Ao não ser sujeito de suas ações, capacitado a isso por sua posição social, Carlos de Melo sequer alcança seu lugar na estrutura social do engenho.

Retenhamos novamente a estrutura dialética de *Bangüê*, explicando-a a partir da dualidade contraditória de Carlos de Melo. As três partes compõem tese, antítese e síntese. É justamente aquela dualidade de Carlos de Melo (que começa na dualidade de narrador e personagem e desemboca na interpretação do romance a partir da relação com a herança rural) que dificultará a síntese. Tome-se a despedida da ruralidade em Lins do Rego, liricamente representada num percurso todo feito de justificativas e escusas. Ocorre que se justifica em relação a que? Qual a obrigação de Carlos de Melo para com o rural? O “menino

de engenho” era, de nascimento, um “menino de cidade”, o que o fez viver sempre de maneira deslocada (logo, reflexiva e, por conseguinte, narrativa) a ruralidade. O deslocamento em relação ao rural (que é justamente o ponto pelo qual se dá a identidade com o leitorado) só faz aumentar no primeiro livro (no mesmo movimento de impregnação do rural, em termos de dependência, pois se trata de um herdeiro) até ser interiorizado em *Doidinho* (o que nos reconduz à hipótese de livro único e bipartido, e que reparte igualmente o protagonista) e, mais ainda, no lapso biográfico (a vida de Carlos de Melo na faculdade e nos meios literatos) a partir do qual se chega a *Bangüê*.

O herói fracassado é o da ilusão da representação, também já posta em dúvida pelo narrador de Lins do Rego, e que é justamente a da incompatibilidade entre literatura e matéria. Se isso fica mais evidente na primeira parte, quando se recusa o método Mário Santos de representar em virtude da decadência da matéria em relação à identidade simbólica, na segunda parte, com Maria Alice, a desqualificação se dá novamente em relação à literatura. Maria Alice, que nunca estivera num engenho, teria uma visão literária do mundo rural, cuja realidade se faz pela violência de expropriação e pela violência física e sexual. Assim, Carlos de Melo fica livre para, sem mais se referir à literatura na síntese que é a terceira parte do romance, de fato fazer o seu romance, retiradas do caminho que foram as perspectivas de cima e de baixo.

De outro lado, será justamente em virtude de duas forças sociais reais (e não mais literárias), figuradas em José Marreira e na usina capitalista, que pressionam o protagonista por baixo e por cima, que o romance terá na sua síntese uma espécie de dicotomia implosiva, cuja resultante é o abandono enfim do projeto de ser um fazendeiro (ainda que o projeto de ser um escritor, evidenciado pelo fato de estarmos lendo um livro desse mesmo escritor, não seja, estratégica e corretamente, referido). Livre do engenho, com a renda no bolso (e o engenho na família, o que multiplica a vitória), Carlos de Melo pode enfim começar a narrar “a seu modo”. Quando T. Adorno comenta que há uma exigência da narração, referia-se à forma do romance. Esta forma é socialmente sedimentada em seu sentido e em suas categorias, como o mesmo Adorno escreve em “Ideias para a sociologia da música” (Adorno, apud BENJAMIN, 1983, p.260) Levar estes componentes formais a falarem em linguagem social é apontar, no caso do romance de Lins do Rego, a dissolução imanente à

contradição de base. Nem literatura senhorial, nem literatura dos subalternos, o que se terá é um romance de Carlos de Melo, enfim instado à decisão. Mas como decidir quando já se é deslocado de nascença? Carlos de Melo o protótipo do romancista rural, tendo em si a separação de natureza e cultura (da ordem da significação). O homem reificado não obtém mais essa unidade, ficando preso na vida intelectual (e no romance). Fica-se por três romances buscando-se imaginariamente uma origem rural que não há, mas de que a modernidade não abre mão. A reificação é justamente a falta de consciência crítica sobre a dimensão mais material do mundo rural, que é a propriedade da terra. Não há o ideal do mito telúrico justamente em virtude do impedimento da terra como poder e dinheiro, valor de troca, significação. Um mundo telúrico é um mundo orgânico, sem o adendo do redutor dinheiro, sem a significação racional.

Se o romance precisa competir com a informação e a ciência (e o espetáculo, acrescentamos à equação adorniana) quanto à facticidade do mundo, é preciso renunciar ao realismo de fachada, típico da cor local. A própria pretensão de narrar (adotando uma das duas perspectivas, a de Mário Santos ou a de Maria Alice) seria por si ideológica, no dizer de Adorno. José Lins do Rego não faz essa autocrítica, mas já a intui, recusando modelos retóricos prontos para o romance, formulando sua recusa nas duas partes iniciais de *Bangüê*. Mas não dará o passo reflexivo que se tem, com o desconto da cronologia, em Adorno:

Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador – como se o curso da vida ainda fosse em essência o da individuação, como se o indivíduo alcançasse o destino com suas emoções e sentimentos, como se o íntimo do indivíduo ainda pudesse alguma coisa sem mediação: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto de desagregação da própria forma do romance. (ADORNO, apud BENJAMIN, 1983, p.270)

Talvez, para Adorno, tivéssemos no livro de Lins do Rego um bom exemplo dessa “sublitteratura biográfica” desagregadora do romance. Sem considerar tal juízo de valor, tentemos agora compreender a síntese implosiva da terceira parte. Não se trata de uma simples desistência se tomarmos a discussão no plano da estrutura de composição. Não é por “culpa” ou

“incompetência” que Carlos de Melo recusará os temas.¹⁸⁶ De resto, não são temas, mas modos retóricos e ideológicos de encaminhamento da questão. Principalmente, são sugestões díspares, mas que conjugam da perspectiva de gênero, pois se fala em “ensaio”, na primeira parte e em “artigo”, na segunda; formas não ficcionais, pois. A perspectiva é de um enquadramento no plano da interpretação social, quando, em virtude de todas as referências literárias já citadas, estamos diante de uma proposta cuja efetivação só pode se dar pelo romance (nos moldes da proposta de José Américo de Almeida, no prefácio de *A bagaceira*). Romper com o discurso ensaísta e tomar para o romance uma abordagem mais viva (por reconstrutiva) da realidade. Estamos diante de uma expectativa tão grande como a que a capital tinha sobre o tal livro de Carlos de Melo entre a casa-grande (Mário Santos) e a senzala (Maria Alice).

Se não há continuidade de Carlos de Melo em relação às posições de classe (seja organicamente em relação aos senhores, seja por engajamento em relação aos subalternos), nenhuma das perspectivas ideológicas possibilitaria uma narrativa no sentido tradicional. Sob matéria bárbara sugere-se um problema nítido da civilização letrada, num problema de amplo esquadramento pela crítica cultural mais avançada. Mencionemos apenas os ensaios de Walter Benjamin, “Experiência e pobreza”, de 1933, e “O narrador”, escrito entre 1928 e 1935.¹⁸⁷ Gagnebin aponta que os dois ensaios discutem a impossibilidade da narração tradicional. No primeiro, Benjamin sugeriu a palavra de choque (das vanguardas) como alternativa à perda de experiência de continuidade com o comunitário. Ensaiar a harmonia seria um logro ideológico individualista e percebemos que, por mais que o narrador de Lins do Rego tente tal operação, ela o tempo todo se mostra fraturada, ainda que suas causas não sejam clarificadas na sequência narrativa. No segundo ensaio, Walter Benjamin propõe a narrativa das ruínas, dos rastros, como alternativa ao fim da narração tradicional. O que a memória de Carlos de Melo recolhe, no entanto, não

¹⁸⁶ “Deve-se notar que esse herói, a despeito de seu esforço para se situar no mundo e produzir ou reproduzir as expectativas de seus antepassados não consegue se constituir como o narrador orgânico de sua própria experiência. Na realidade, o único projeto mais claro construído pelo herói é a intenção, pouco prática, de se tornar escritor. Projeto que, entretanto, passará por várias etapas (como demonstra a incerteza sobre o tema a ser explorado: escrever a história da aristocracia açucareira ou a dos pobres dos engenhos) não se sustentando em nenhuma delas quer por anti-intelectualismo, quer por culpa ou por incompetência.” (CHAGURI, 2009, p.107)

¹⁸⁷ Seguiremos de perto aqui o texto de Jeanne M. Gagnebin, “Memória, história, testemunho” (GAGNEBIN, 2006)

coaduna com nenhum de seus projetos, todos postigos e dados como máscaras: o falso bacharel, o falso escritor rural, o falso senhor rural, o falso capitalista, o falso patriarca etc. Tudo se passa como se o dilema do fim da narrativa tradicional devesse obrigatoriamente nos ser relatado através do próprio “desenrolar tranquilo e linear de uma narrativa contínua.” (GAGNEBIN, 2006, p.54) O compromisso de que não se pode furtar, com a apologia dos seus, no pé que tem na intelectualidade orgânica dos fazendeiros, põe no plano formal da comemoração (do passado, do rural) o que se poderia ter como crítica, leitura dos inauditos, daquilo “que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras.” (ibid, p.55)

Há, pois, uma interdição paradoxal, pois se não se pode endossar e não se pode também negar de todo a herança, pois a legitimidade do romance de Lins de Rego vem justamente daí. É uma legitimidade construída também sobre o que se vela (assumindo o velamento no sentido de encobrimento e de luto). A fidelidade ao passado impede o agir sobre o presente, o que conduz à figura do fracassado e à leitura idealizada do mundo por Carlos de Melo. O que há de incompleto (os silêncios da narrativa) não entra em conflito voluntário com a perspectiva da continuidade. Exemplo central desse problema é o lapso no percurso de Carlos de Melo entre o fim de *Doidinho* e o início de *Bangüê*.

Dissemos “silêncios da narrativa” a partir da análise que Terry Eagleton faz da obra de Pierre Macherey.¹⁸⁸ O não dito, para Macherey, é que expressaria o ideológico numa obra literária. A incompletude, note-se, é um dado da natureza da obra literária. O que destacamos é a forma pela qual se manifesta em Lins do Rego. O que o romance denega, o que ele silencia, é justamente o que ele está proibido de evidenciar, e que é a construção intelectual de uma sinceridade. Sinceridade proposta na condução oral das narrativas do autor paraibano, sob a legitimação do *terroir*.

A leitura idealizada do mundo conduz Carlos de Melo à denegação da escrita, na rejeição aos dois projetos de representação do engenho. A escrita em si, independentemente do projeto ideológico, pode-se dizer, seria frágil diante do

¹⁸⁸ “Para Macherey, uma obra é vinculada à ideologia não tanto por o que ela diz, mas por que ela não diz. É nos silêncios expressivos de um texto, em suas lacunas e omissões, que a presença da ideologia pode ser sentida de forma mais certa. São esses silêncios que o crítico deve fazer “falar”.” (EAGLETON, 2011, p.68)

peso da matéria social e da experiência dilacerada no narrador.¹⁸⁹ Não daria conta, pois, da representação sob aqueles projetos pré-moldados na estrutura social. É o que se nega, no limite, ao se constatar o deslocamento social de Carlos de Melo. Inadaptação que se dá, igualmente, na linha que corre entre o rural e o urbano. Lembremos o fim do romance: Carlos de Melo está no trem, indo definitivamente para o mundo do progresso (que lhe cabe, o do gosto e do gozo), mas parece ir de costas (como o definia Olívio Montenegro, a respeito de *Doidinho*), insistindo em ficar até na última frase do livro:

Da janela do vagão via o Santa Fé novo em folha, com a casa-grande espelhando ao sol. Depois o Santa rosa ficando de longe. O trem já apitava na curva do Caboclo. O bueiro, as cajazeiras, os mulungus da estrada ficavam. Tudo ficava para trás. (...) O trem corria. Tudo ficava para trás. Um túmulo bonito para Nicolau. (REGO, 1969, p.211)

A palavra de rememoração é também uma palavra de luto.¹⁹⁰ Não se trata, porém, de uma inspiração que possa fecundar o presente. O rural está enraizado de modo controverso no narrador, mas não pode ter vigência enquanto experiência. Como não se aponta um destino, o vazio expectante do futuro de Carlos de Melo não se irriga de modo produtivo no que se deixa (o passado, o rural). Como se a busca de si estivesse corroída pelos planos ideológicos para a narrativa, Carlos de Melo idealiza um não-lugar de eleição, de distinção possível (o lugar do artista, que não pode ser enunciado). Fica deslocada, assim, uma possível tese histórica, pois não se logra unir num projeto de futuro, a experiência do narrador e a articulação do passado, que acaba não sendo mais do que uma “cadeia de acontecimentos” e um espicaçar-se ensimesmado.¹⁹¹

¹⁸⁹ “Se as “Palavras” só remetem às “coisas” na medida em que assinalam igualmente sua ausência, tanto mais os signos escritos, essas cópias de cópias como diz Platão, são, poderíamos dizer deste modo, o rastro de uma ausência dupla: da palavra pronunciada (fonema) e da presença do “objeto real” que ele significa.” (GAGNEBIN, 2006, p.44)

¹⁹⁰ “Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sêma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto.” (GAGNEBIN, 2006, p.45)

¹⁹¹ “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e

É justamente na terceira parte do romance *Bangüê*, igualmente intitulada, que teremos essa síntese, complicada na vinculação que se tentará entre o regionalismo e o intimismo.¹⁹² Ali, trata-se de um enfrentamento do presente pelo protagonista. Há um descompasso “entre intenção e gesto, entre imaginação e fato, entre a consciência do personagem e a realidade.” (GIL, 2007, p.82) Tomamos a interpretação de Fernando Gil como ampliação da dicotomia proposta por Lukács (1965) sobre narrar ou descrever. Teríamos no romance de Lins do Rego uma

oscilação entre a mera postura do fetichismo da visualidade e a postura engajada da participação na narrativa, o que expressaria bem a tensão que atravessa toda a obra de nosso romancista (e que é também a tensão entre a matéria rural e a forma romance). É como se fosse impossível ao romancista assumir qualquer um dos polos, o da tradição-ruralidade e o da modernidade-subjetividade. (ALVES, 2010, p.144)

Carlos de Melo, portanto, é a expressão da incompatibilidade entre o letrado e o rural, que se expressa pela dupla lógica de autoridade e lucro. Ocorre que, se em relação ao trato com a mercadoria rural o bacharel se revela um relativo fracasso (relativo, pois consegue fazer com que o engenho, aos trancos e barrancos, continue a salvo como patrimônio da família, isto é, de um sobrenome), na relação com a autoridade a questão é um pouco mais complexa. Como a autoridade, imantada em qualquer senhor, é um dado naturalizado, Carlos de Melo seria naturalmente respeitado se compusesse minimamente os requisitos do *habitus* de senhor rural. Se não consegue lucro, consegue pelo

prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.” (BENJAMIN, 1987, p.226)

¹⁹² Para uma relação em termos de campo intelectual entre José Lins do Rego e o regionalismo nordestino, conferir no livro de Mariana Chaguri, *O romancista e o engenho*, o contexto institucional e ideológico e o percurso profissional do autor (além de análise dos romances do Ciclo da cana-de-açúcar). Tem-se no livro de Chaguri um elenco interessante para se pensar como o autor fez a mediação formal de cosmovisão regional, negação do modernismo e exposição da realidade. A autora propõe que, em *Bangüê*, Carlos de Melo “não consegue se constituir como o narrador orgânico de sua própria experiência” (CHAGURI, 2009, p.107). O problema de tal análise, creio, é de mediação, pois a autora credita à representação realista tão somente a fonte de análise, desprezando a dimensão da composição biográfica e ideológica do narrador (atribuí-lhe, por exemplo, cinismo, quando o cinismo é o dado mais evidente de um desarranjo e de uma negação em situar-se socialmente em virtude de uma concepção elevada de si mesmo, que lhe possibilita o descompromisso) e, principalmente, a composição do livro na dimensão da forma como ali se plasma aquela dualidade inerente ao narrador letrado da ruralidade.

menos uma violência física estridente, nos planos sexual e disciplinar. A incorporação da violência, percebe-se, é possível (na sua modulação) no personagem. O problema é que não se configura em carisma, obtendo-se o respeito dos subalternos. Já a incorporação do *ethos* burguês precisa ser rechaçada de todas as formas. O bacharel-sinhozinho, portanto, é mais senhor da porteira para dentro (pela violência), do que da porteira para fora, com efeito estruturante na forma literária. Tanto assim que os dois monstros do herói Carlos de Melo são Zé Marreira e a usina capitalista, expressões justamente do capital. Assim, em Lins do Rego é mais imediata a relação entre literatura e tradição rural autoritária do que entre literatura e comércio.¹⁹³ Para Carlos de Melo, o capitalismo não pode ser, no entanto, nem o comércio que era para os antigos escravistas descritos por Schwarz, nem a liberdade reclamada pelos liberais. De fato, a única liberdade que lhe importa é a sua própria, ressaltando justamente a autonomia do intelectual, que não deseja ser dependente de nenhuma das classes fundamentais. A nota conservadora da ideologia do romance de Lins do Rego é que o capitalismo é pensado como elemento do presente que afeta, basicamente, o proprietário rural (ainda mais o tipo bacharel-sinhozinho). Os pobres só sofrerão as consequências depois. De fato, Lins do Rego só aborda o encontro entre pobres e capitalismo quando deixa o espaço santificado do engenho, no romance *O moleque Ricardo*. Em *Bangüê*, os pobres sofrem em virtude do passado de matriz escravista (de que se exime o narrador); no romance seguinte, sofrerão em virtude do presente capitalista (de que também se exime o narrador).

Ao recusar-se à narrativa pelos dois modelos, o dos dominadores e o dos dominados, Carlos de Melo institui um difícil espaço de autonomia, que acaba por legitimar a memória como única fonte de acesso à verdade. A verdade não está propriamente no presente (sob as injunções da luta social e suas parcialidades), mas numa espécie de fuga do próprio presente. Ocorre que o investimento na “sinceridade” da memória é justamente uma construção a partir desse lugar que precisa ser escamoteado. A ausência do presente do narrador, a ausência de figuração desse narrador que se deseja como pura memória, é

¹⁹³ Lembre-se que Lins do Rego foi o autor mais “comercial” entre os clássicos dos anos 30, com grandes tiragens da José Olympio. Cf., além do livro de Laurence Hallewell, a publicação de Antônio Carlos Villaça sobre José Olympio (2001).

justamente a forma daquele velamento construtivo (pois se constrói uma posição, a princípio, inquestionável).

Não se trata propriamente de uma organização da biografia pessoal ou mesmo de um ordenamento cronológico do tempo do engenho. O recurso à memória tem mais do que essa dimensão de conhecimento sistemático, no plano mítico da reintegração de uma vida que vê o tempo escorrer. Segundo Jean-Pierre Vernant (1990), a memória arcaica, entre os gregos, não conduziria ao passado pessoal, mas à própria origem, uma idade primordial e fora do tempo cronológico (capitalista, no caso de Lins do Rego). Sendo ponte entre o presente e o passado, o objetivo da memória é estar além do tempo (o que promove a ascese daquele que faz da memória seu veículo), conferindo transcendência ao “assinalado”.

Se retomamos os finais de dois livros muito próximos cronologicamente, *O país do carnaval*, de Jorge Amado, e *Bangüê*, teremos protagonistas deixando a esfera do presente (as mazelas da matéria rural e do mundo do dinheiro), sob o conforto de contas bancárias recheadas, em nome de uma ruptura com as origens. Paulo Rigger e Carlos de Melo despedem-se da matéria em nome dos sonhos da forma (que lhes são possibilitados pela herança material). Em Rigger, inclusive, há o explícito apelo à divindade.

Em Carlos de Melo, a memória garante uma purificação, ainda que isso não aconteça de graça. De fato, é preciso um trabalho de ascese que dura toda a terceira parte do romance de Lins do Rego. Entre o encapsulamento e o chão do engenho, Carlos de Melo vai lentamente transformando-se em borboleta que enfim deixará a prisão rural. Há todo um esforço e um sofrimento (des)necessário para que isso aconteça. A perspectiva é a de um retorno místico que possa juntar origem e fim, conciliando-se numa narrativa aceitável a existência como ser social e terreno:

Ao encontrar a lembrança de toda a série das suas exigências anteriores e dos erros que cometeu, o homem pode conseguir pagar inteiramente o preço das suas injustiças e com isso encerrar o ciclo do seu destino individual. (...) Depois de ter expiado tudo, a alma regressando à sua pureza original pode enfim evadir-se do ciclo dos nascimentos, sair da geração e da morte, para ascender a essa forma de existência imutável e permanente que é apanágio dos deuses. (VERNANT, 1990, p.122)

Ocorre que, para Carlos de Melo, nem mesmo isso parece ser totalmente possível, tanto assim que veremos novamente o personagem no romance seguinte de Lins do Rego, *O moleque Ricardo*. Como se ainda não tivesse expiado todas as culpas, como se ainda não se sentisse reconciliado (em particular com a cobrança em nome da literatura social), Lins do Rego figurará no quarto romance, em breve passagem, um Carlos de Melo acuado também na cidade (em virtude de seus pecados rurais) e, nesse passo, impossibilitado pelo meio social (é no que se quer que acreditemos) de qualquer empreendimento na literatura de engajamento político-social. A submissão de Carlos de Melo personagem ao presente contraditório, entre proprietário, autoridade, bacharel inútil, com sugestões persecutórias em tudo e todos, levado num fluxo irreversível dos acontecimentos ao desfecho final, anticlimático, da venda do engenho em família, essa submissão ao presente do personagem é justamente o que possibilita ao Carlos de Melo narrador, aquele que se esconde, a perspectiva de se sair do tempo para sempre, fechando o ciclo. O final evasivo sugere que Carlos de Melo superou o tempo por fora, em virtude de seu capital herdado em forma de propriedade, e não no enfrentamento do próprio presente que, pode-se dizer, saiu igualmente vencedor no fluxo avassalador de implantação capitalista moderna. Uma vitória sem mérito, porém.

O dado platônico da situação reside numa busca pela memória não propriamente de reordenamento do passado, mas da revelação de uma imutabilidade ideal (identificada aos áureos tempos rurais). Se a mobilidade do capital avança por baixo e por cima (e também avançando, ao menos no plano intelectual, a mobilidade dos de baixo, na forma do ideário comunista), o deslocado Carlos de Melo (deslocado no rural e no urbano, como se vê em *O moleque Ricardo*) só pode ter lugar na intransitividade de um lugar intelectual e artístico (dos Oscar Wilde e Romain Rolland), situado, como era de se esperar, fora (ou ainda à margem, ou mesmo acima) da luta de classes:

A memória platônica (...) conserva, em suas relações com a categoria de passado e com a noção de alma, uma função análoga àquela que era exaltada no mito. Não procura fazer do passado um objeto de conhecimento. Não visa organizar a experiência temporal; quer ultrapassá-la. Ela se faz o instrumento de uma luta contra o tempo humano, que se descobre como um fluxo... (VERNANT, 1990, p.129)

Roberto Schwarz escreveu, sobre o fim do século dezenove, que “a escravidão não era o nexa efetivo da vida ideológica” (SCHWARZ, 1981, p.15). É importante perceber que no romance de 30 se tentou fazer justamente a aproximação (nem sempre, e nem sempre com bons resultados) entre os componentes do atraso (entre eles a formação ideológica escravista) e a forma literária, revendo aquela “comédia ideológica” do contexto liberal do século anterior (e que se estende de modo relativamente homogêneo até o fim da República Velha). Por exemplo, tentando coincidir autenticidade e linguagem. Mas se no século dezenove era na relação entre os dependentes (os agregados, os homens livres) e os de cima que se dava a vida ideológica representada na literatura, o que ocorre nos anos de 1930? A dualidade e o arbítrio são revertidas justamente em forma narrativa, agora sob a onipotência ilustrada do letrado, que se alça imaginariamente a intérprete das formas sociais.

Ocorre que o favor é ideologicamente revertido em missão do intelectual (o grande herói da dependência dos anos trinta), sendo a contraparte interessada na modernização e na modernidade do país. Ideologia em segundo grau, da ordem do “releva social” (ibid, p.17), a modernidade das ideias (que não é mais a modernidade modernista da vanguarda histórica) faz as vezes de distinção, e se expressa nos condicionamentos sóbrios do tratamento literário do social. Sobriedade que, como pretendemos estar mostrando, tem não só determinações na própria estrutura social antagônica (donde o problema da posição social da voz narrativa), como também é estratégia de legitimação no campo simbólico de produção literária. À elevação de Carlos de Melo (através do berço e do *habitus* intelectual incorporado na vida cosmopolita, circulando entre autores de ponta da literatura mundial) e à de Sergipano (que se dá tanto no berço quanto na condição desigual que tem em relação aos trabalhadores do eito, de que o próprio nome de guerra – Sergipano – constitui tentativa mecânica de identificação), contrapõe-se a autoridade fraca de Paulo Honório, não justificada a não ser pela própria ação. Ao não ter berço, Paulo Honório não tem, igualmente, distinção. Nele não cola, pois, a comédia ideológica da (in)dependência intelectual presente nos outros dois protagonistas. Escrevemos (in)dependência pois a ilusão intelectual é justamente a da autonomia em relação aos grandes (que só se faz possível por uma conversão ao Partido ou pelo cabedal familiar, como em Paulo Rigger e Carlos de Melo).

6 ESCREVER O ROMANCE RURAL: S. BERNARDO

O doutor recomendou-me que não me obstinasse em perscrutar longe demais. Os fatos recentes são igualmente preciosos, sobretudo as imagens e os sonhos da noite anterior. Mas é preciso estabelecer uma certa ordem para poder começar *ab ovo*. Mal deixei o consultório do médico, que deverá estar ausente de Trieste por algum tempo, corri a comprar um compêndio de psicanálise e li-o no intuito de facilitar-me a tarefa. Não o achei difícil de entender, embora bastante enfadonho.

Depois do almoço, comodamente esparramado numa poltrona de braços, eis-me de lápis e papel na mão. Tenho a frente completamente distraída, pois eliminei da mente todo e qualquer esforço. Meu pensamento parece dissociado de mim. Chego a vê-lo. Ergue-se, torna a baixar... e esta é sua única atividade. Para recordar-lhe que é meu pensamento e que tem por obrigação manifestar-se, empunho o lápis. Eis que minha frente se enruga ao pensar nas palavras que são compostas de tantas letras. O presente imperioso ressurgue e ofusca o passado.

Ontem tentei um abandono total. A experiência terminou no sono mais profundo e não obtive outro resultado senão um grande descanso e a curiosa sensação de haver visto alguma coisa importante durante o sono. Mas esqueci-me do que era, perdendo-a para sempre.

A consciência de Zeno (SVEVO, 2003)

6.1 CAETÉS EM RELAÇÃO A S. BERNARDO

Em geral, o primeiro romance de Graciliano é tratado como uma discussão que envolve a representação antropofágica da nacionalidade e a figuração do escritor fracassado do interior. Gostaríamos aqui de sugerir uma leitura que explicará *Caetés* à luz de suas continuidades e descontinuidades com *S. Bernardo*.

Uma das relações está na fusão, em Paulo Honório, de características que aqui são divididas entre o narrador João Valério (no tocante à escrita) e o personagem que se lhe antepõe, Adrião (no tocante ao tino burguês). Assim, se Valério passa o romance às voltas com a difícil relação entre escrever seu romance e viver sua vida, confundindo-os (até certo ponto, como veremos), em Adrião encontramos o cálculo obstinado típico do narrador de *S. Bernardo*:

-De acordo, concluiu o outro. Se ela mandar retirar, que não manda, ofereça quinze por cento em vez dos doze que pagamos. Não retira, não tem em que empregar capital. Levou muito calote ultimamente, os gêneros estão caros, a febre aftosa deu no gado. Não retira. (RAMOS, 1982, p.15)

Se em Paulo Honório tudo é ação (descontando aqui o fato de que a ação se faça pela enunciação narrativa), em Valério não há ação, mas apenas projeção. A ação é a de Adrião. Existe também aproximação entre a ação de Paulo Honório e a frustração intelectual de um Padilha (de quem Honório toma-compra a fazenda *S. Bernardo*) neste diálogo entre Adrião e Valério:

-Lambanças, homem. Deixe disso, fale direito, atalhou Adrião.
 -Justamente. O senhor compreende, eu gosto de escrevinhar. Assim de noite, quando a gente não tem sono...
 -Já sei, já sei. Essas filosofias são prejudiciais. É o Padre Atanásio que lhe anda metendo bobagens no quengo.
 -De mais a mais a minha presença não serve de nada. Com franqueza... (ibid, p.39)

Paulo Honório pensa começar seu romance apenas no terceiro capítulo, dados os dois famosos “capítulos perdidos”. Ora, o salto para a ação é evidente se considerarmos que João Valério assim descreve seu romance (justamente onde?, no fim do segundo capítulo...):

eu, moço, que sabia metrificacão, vantajosa prenda, colaborava na “Semana” de Padre Atanásio e tinha um romance começado na gaveta. É verdade que o romance não andava, encrocado miseravelmente no segundo capítulo. Em todo caso, era uma tentativa. (ibid, p.16)

De outro lado, João Valério tem motivos diferentes para penar com a atividade da escrita do romance. Se Paulo Honório, mais do que dificuldades técnicas (afinal, uma blague) tem problemas para efetuar os diferentes projetos do romance, que vão mudando desde o início até culminar, depois da penúltima projeção (fazer o retrato moral de Madalena), no puro ato físico com que o livro termina, em João Valério inexiste, de certo modo, a própria justificacão para um romance.¹⁹⁴ Assim, suas dificuldades são até mais técnicas, pois não há projeto, o que o faz tentar colar seu romance histórico com sua própria vida de pasmaceira:

¹⁹⁴ A diferença vem bem explicitada aqui: “o protagonista Valério, ele sim um “aparelho registador” para quem não há a necessidade nem de condições de escrever um romance sobre si mesmo. Já para os protagonistas das obras posteriores de Graciliano, inclusive dos livros de memórias, o que impulsiona as narrativas é “a desgraça irremediável que os açoita”, exigência ética da verdade de sua arte.” (LEBENSZTAYN, 2010, p. XI)

Li a última tira. Prosa chata, imensamente chata, com erros. Fazia semanas que eu não metia ali uma palavra. Quanta dificuldade! E eu supus concluir aquilo em seis meses. Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros. (...) Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! (ibid, p.22)

Note-se, de saída, o deslocado e despropositado da operação: escrever num gênero sem fazer desse gênero sua própria autenticidade. Além disso, a gratuidade da operação (um romance, portanto, sem seriedade) advém igualmente daquilo que lhe auferiu a disponibilidade para posar de literato. A herança de Valério se contrapõe em absoluto à ascensão social, pelas próprias forças e artimanhas, de Paulo Honório. Igualmente, destoam em absoluto os projetos romanescos. A contiguidade, entretanto, acontece pelo lado imprevisto, na medida em que João Valério faz constantemente associação entre os caetés do romance fracassado e sua própria vida provinciana: “De repente imaginei o morubixaba pregando dois beijos na filha do pajé. Mas, refletindo, compreendi que era tolice.” (ibid, p.23) Em suma, como conciliar a falta de caráter macunaímica de Valério e a imponência romântica (José de Alencar, Gonçalves Dias) na qual se inspira?

Em *Caetés* se tem, na figura de Evaristo Barroca, uma representação literária da literatura de bacharel. Trata-se de uma espécie de literatura sofística (o bacharel deve agradar o cliente e o oponente), mais da forma que da matéria (“chavões sonoros”, “expressões amanteigadas”), na qual os “adjetivos fofos” estão intimamente entrelaçados à precariedade do *ghost writer* de interior, a serviço dos políticos e poderosos. Falsidade, oratória, elogios ao poder (literatura de “cavação”), perfazem essa literatura de bacharel, procedimento criticado pela literatura de ponta nas décadas de vinte e trinta.

Pode-se pensar em *Caetés* como um livro de “enchimentos” (conforme MORETTI, 2004), no qual nada ou quase nada acontece de modo significativo. A crônica de costumes provinciana afunda usualmente na comicidade. A comicidade também é a marca das atividades de escrita de João Valério, mas, se na objetivação da sociabilidade a comicidade não tem maiores efeitos, no caso da escrita do romance histórico ela atua como apanágio que reforça o

desencontro. Comicidade que encobre a própria pobreza e covardia de João Valério, única linha de empatia possível para o leitor. Figurando um narrador assim, Graciliano Ramos deixa pouca margem para que se possa esperar dele um projeto de país ou de construção da realidade. Ao insistir na literatura de horas vagas, por distração, com ênfase absoluta na imaginação (e não na documentação que se tipificava nos romancistas de 30), Valério nos dá contas da contradição entre literatura e vida. Insistir num romance histórico com base na intertextualidade (Alencar e Gonçalves Dias) é já partir de uma saída falaciosa.¹⁹⁵ Ocorre justamente que a imaginação funciona como distorção disfarçada das vivências do narrador-romancista:

E descrevi um cemitério indígena, que havia imaginado no escritório, enquanto Vitorino folheava o caixa. (...) Julgo que não me afastei muito da verdade. Vi coisa parecida quando os trabalhadores da estrada de ferro encontraram no caminho do Tanque uns vasos que rebentaram. Havia dentro ossos esfarelados, cachimbos, pontas de flechas e pedras talhadas à feição de meia-lua. O meu fito realmente era empregar uma palavra de grande efeito: tibicoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi, e isto me seria agradável. (ibid, p.44)

Do primeiro ao segundo livro de Graciliano Ramos salta-se de um narrador cujo fito é empregar uma palavra de efeito para outro cuja narrativa quer, entre outras coisas, apresentar seu “fito” na vida: conquistar e construir a fazenda S. Bernardo. Dois “fitos”, mas a mesma medida: a dificuldade (ou impossibilidade) de representação (com a diferença de que em *S. Bernardo* isso se faça sob o nosso nariz). A superficialidade de Valério é um obstáculo para a emersão da revolta, identificada por Graciliano Ramos justamente no cangaço. Vale o trecho todo de uma crônica do autor:

¹⁹⁵ “Também no capítulo 24, configurado o caráter flutuante de João Valério protagonista e narrador, está seu desinteresse por estudar história para terminar o romance sobre os caetés. Ele desmascara não só sua incapacidade para se dedica com esforço e com paciência à prática de ler e de refletir, mas também a inutilidade de ser instruído em seu ambiente. Como bom descendente de aristocratas, avesso ao trabalho braçal, Valério se projetava intelectual em busca de renome, porém não exercia um trabalho, de fato com livros. Não foi escritor de um romance histórico sobre índios, nem propriamente de um romance sobre sua vida, entretanto, realizou suas ambições econômicas aproveitando-se do alheio.” (LEBENSZTAYN, 2010, xiii)

Como somos diferentes dele! Perdemos a coragem e perdemos a confiança que tínhamos em nós. Trememos diante dos professores, diante dos chefes e diante dos jornais; e se professores, chefes e jornais adoecem do fígado, não dormimos [...] sabemos regularmente: temos o francês para os romances, umas palavras inglesas para o cinema, outras coisas emprestadas. O que nos consola é a ideia de que no interior existem bandidos como Lampião. Quando descobrirmos o Brasil, eles serão aproveitados. Afinal, somos da mesma raça. Ou das mesmas raças. (...) É possível, pois, que haja em nós, escondidos, alguns vestígios da energia de Lampião. Talvez a energia esteja apenas adormecida, abafada pela verminose e pelos adjetivos idiotas que nos ensinaram na escola. (RAMOS, 2014, p. 29-30)

O humor de *Caetés* é escrachado e faz couraça para os vestígios de Lampião, o que dá conta mesmo da conformação de personalidade do patético João Valério. Há exemplos em todas as páginas, como aqui, atraindo pelo riso o leitor: “Retirei a Bíblia da gaveta e procurei dinheiro entre as páginas do Eclesiastes, que é meu cofre.” (ibid, p.45)

Valério faz a crítica da própria escrita, queixando-se da intromissão de sua realidade no plano da novela. Ao mesmo tempo, porém, não deixa de ser explícito quanto à vaidade da escrita: “As minhas ambições são modestas. Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem: “Então já leram o romance do Valério?”” (ibid, p.51) A relação entre a representação criada por João Valério (no romance dos caetés) e a realidade representada por Graciliano (no romance *Caetés*) se dá na forma do encaixe: o romance escrito por Valério é um “caetés” diverso do romance escrito por Graciliano, pois no último é explicitada a fusão de realidade (do protagonista) e de representação no primeiro. As tensões entre a realidade de Valério e sua realidade de escrita são organizadas com intenção entre o cômico e o patético (num rebaixamento carinhoso da figura do protagonista e narrador).¹⁹⁶ Assim, por exemplo, a modesta ambição de ser lido tão somente na província, num gozo muito particular e limitado. Se o romance é imaginado como algo grandioso, a recepção é, no entanto, medíocre. Num mesmo movimento eleva-se o livro (afinal, é um

¹⁹⁶ Nesse ponto, a ambiguidade fundamental do romance é menos entre narrador e matéria e mais entre narrador e escrita: “Portanto, a ambiguidade que constitui *Caetés* é advir do viés de um narrador de fisionomia social específica – o aristocrata decadente, guarda-livros arrivista, temeroso e protegido no círculo dos dominantes, que vence mediante safadezas e foge de dilemas –, o qual não tem motivos para escrever.” (LEBENSZTAYN, 2010, p.X)

problema de construção técnica que se apresenta a Valério) e se o rebaixa, em função da ambição circunscrita ao comunitário. Há uma aderência ao comunitário que só podemos tomar como irônica (na escrita de Graciliano Ramos). O mesmo narrador que quer apenas o sucesso local, também ironiza a perspectiva provinciana: “Às quintas e aos domingos lá ia, encontrar os mesmos indivíduos discutindo os pequeninos acontecimentos da cidade, tão constantes que a ausência de um deles prejudicava a harmonia do conjunto.” (ibid, p.59)

No capítulo 9, tipicamente um trecho de transição, no qual Valério tece elogios mil a Luísa, temos uma posição oposta àquela estabelecida por Paulo Honório em relação a Madalena. Valério não se sente abaixo de Luísa, e, principalmente, sabe que a eleva, ironizando o fato: “Luísa me dizia coisas lindas, que eu escutava enlevado, procurando um alcance que não tinham e que cheguei a descobrir.” (ibid, p.61) Paulo Honório, ao contrário, posiciona-se intelectualmente abaixo de Madalena, elevando o “alcance” do que ela diz ou pensa. A consequência para a relação com a escrita é direta: Valério escreve para ganhar Luísa (e a comunidade provinciana), Paulo Honório escreve por ter perdido Madalena. A insegurança irônica de um é a insegurança ressentida/culpada do outro.

Outra significativa diferença é que Valério, ainda que também o faça pela ironia, ainda insiste nas descrições¹⁹⁷ de enchimento:

A Lua andava brincando com as nuvens, como se aquele extraordinário acontecimento não alterasse a harmonia do universo. Moviam-se lentamente os tinhorões. A fachada do armazém fronteiro não se tinha desmoronado. E a garça de bronze, à beira da água, levantava a perna inútil com displicência, mostrava-me o bico num conselho mudo, que não percebi. (ibid, p.64)

No capítulo 11 de *Caetés*, temos uma singular exposição da escrita coletiva planejada por Paulo Honório no início de *S. Bernardo*. Comenta-se coletivamente a escrita de uma nota típica de coluna social. Vale todo o trecho para que vejamos como aquilo que está no plano do domínio absoluto de Paulo Honório, aqui em *Caetés* é de certo modo aberto realmente a uma escrita

¹⁹⁷ Noutro ponto do romance, um irreconhecível, pois sem concretude, Graciliano Ramos: “Surgiram luzes. Além da campina, mancha pardacenta, as serras tornaram-se massas negras. Nos morros à direita esmorecia um resto de sol. Lá em cima tremelicaram estrelas espalhadas.” (ibid, p.137)

coletiva. No segundo romance de Graciliano, Paulo Honório repassa em um parágrafo as funções que pretendia para cada um dos colaboradores. Aqui, a exposição se dá via diálogo, de um modo totalmente mais aberto e plural. Valério, assim, não é o narrador obsessivo de *S. Bernardo*, pois se rebaixa o suficiente para se situar no mesmo nível de seu ambiente:

O noticiarista levantou a pena e atirou-me ao ouvido:

-Este *sublimados* aqui não está mau, hem?

-Está ótimo. Está igual ao Camões. Mas como você fez, parece que a conversa foi com o Vitorino.

-Ora essa! Realmente, exclamou Isidoro desapontado. Desmanchar tudo!

-Não é preciso, sussurrou Padre Atanásio, que se acercara, lera o período. Deite um ponto no *Vitorino Teixeira*, corte o *que* e meta depois *A visitante*. Pronto. *A visitante* sem vírgula, é melhor sem vírgula.

Louvei sinceramente a inteligência de Padre Atanásio e aconselhei também.

-Acho bom suprimir o *encantou*, que já há uma *encantadora* atrás. Ponha *cativou*, fica esplêndido. E a *senhorita*, risque a *senhorita*, para não rimar com visita. Escreva *D. Josefa Teixeira*, como nós chamamos. Deixe a *senhorita* para a outra. (ibid, p.70)

Percebe-se que há um giro de 180 graus em relação aos dois primeiros parágrafos de *S. Bernardo*. No segundo romance, o narrador, ao assumir a voz proprietária, resume por si as atribuições da obra que se queria coletiva. São mencionados, igualmente, um padre, escritores de aluguel e o narrador. A ironia de *S. Bernardo* é enunciada (“contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais”), e não apresentada diretamente, como no diálogo acima.

Mantém-se, no entanto, o tom cortês da conversa literária. Em *S. Bernardo*: “imaginei construí-lo”, “amigos”, “consentiram”, “ficaria”, “aceitou”, “prometi”, em suma, um andamento bastante diverso do que se sabe virá a seguir, com um Paulo Honório autoritário tomando para si a redação. Em *Caetés*, por sua vez, há o elogio (“está ótimo”) e as considerações, que paradoxalmente são muitíssimas para apenas uma nota social (o que implica o preciosismo de província na discussão dessa escrita), e são marcadas por cortesia e delicadeza entre pares: “mas”, “parece”, “não é preciso”, “louvei sinceramente”, “aconselhei”, “acho bom”, “fica esplêndido”. Ao final, o colega jornalista aceita os conselhos coletivos e a escrita se efetiva como obra de todos. Difícil não lembrar aqui, ainda que noutro plano, a proposição da obra coletiva nas vanguardas históricas.

A exposição da obra coletiva é, em ambos os romances, objeto de perspectiva interesseira. A intenção social na nota de *Caetés* se dirige ao lucro igualmente social, importante na hierarquia da cidadezinha. Bem como é interesseiro o “nome na capa” de Paulo Honório. A marcação social, no entanto, não está apenas na matéria, isto é, na composição social dos personagens e do entorno, além do projeto de escrita (nota social ou romance). Ela se estrutura justamente pela forma adotada em cada um dos procedimentos. Se em ambos a escrita coletiva é sugerida como ancorada na cortesia (o que mudará totalmente ainda na primeira página de *S. Bernardo*), a construção do diálogo de *Caetés* em que todos são cautelosos (e num romance igualmente organizado por um narrador em primeira pessoa), difere radicalmente do sumário de Paulo Honório a delegar funções.

De resto, o excesso de crônica de costumes em *Caetés* pode ser relacionado diretamente à emulação distorcida da literatura “sorriso da sociedade” ainda tão presente no ambiente literário brasileiro. Discussões literárias, políticas, morais, são inevitavelmente atravessadas por uma forma cômica que lhes concede certa irreabilidade dispersiva. Muitos os personagens, a tagarelarem todo o tempo. A leveza e inutilidade dessas conversas concedem um tom monótono ao andamento de *Caetés*, sem mudanças rítmicas significativas, o que diz muito da adaptação à vida comunitária. João Valério parece submergir muitas vezes diante dessa sociabilidade de província. Por outro lado, ainda que o resultado seja o de uma leitura dispersiva, semelhante muitas vezes ao procedimento de Jorge Amado, em *O país do carnaval*, a intenção formal de Graciliano Ramos nos parece muito mais interessante. A falta de ambição de Valério, que só quer se acertar com a província, apertado entre o favor, o arbítrio e a proletarização de sua escrita, nesse passo, seria idealmente representada por um romance igualmente sem pretensões, de uma vidinha arrastada e intermediária. A tagarelice de salão, no entanto, é aqui hipertrofiada pelo próprio Graciliano Ramos, contrariando muito de suas posteriores contenções narrativa, dissertativa e descritiva. O procedimento de *Caetés* é também parecido com o realizado em *O tronco do ipê*, de José de

Alencar, quando se põem a conversar, principalmente quando da volta do protagonista, a nata letrada da província.¹⁹⁸

Se em *S. Bernardo* há um considerável enxugamento dessas “palestras amenas e variadas” de sociabilidade (em ambiente de violência social), elas, quando acontecem, apresentam sempre um Paulo Honório sorrateiro e desconfiado, que se esquia de discutir política ou religião. Quando dialoga, no entanto, Honório sempre domina a conversa, faz atribuições e autoritariamente se impõe a todos. O trecho mais significativo, no romance, é o capítulo 25, quando Paulo Honório vai apresentar, numa cena coletiva (num jantar) o ciúme que passa a sentir por Madalena. O personagem fica na surdina, confundindo (em parte como fizera no famoso capítulo 19) a realidade da conversa e seus pensamentos. Por exemplo, quando responde aéreo a uma questão do padre Silvestre:

-Provavelmente.

Creio que disse disparate, porque padre Silvestre divergiu e sapecou-me uma demonstração incompreensível. (RAMOS, 1953, p.136)

A forma social em *Caetés*, agitada pelos diálogos (como bem notou Antonio Candido em *Ficção e confissão*), é, no entanto, como propusemos, dispersiva e monótona, típicas de quem se deixa arrastar numa situação social de instabilidade que se abre no início do livro com os “dois beijos no cachaço” de Luísa (casada com Adrião, patrão de João Valério). A homologia de personagem e ritmo formal no romance, é uma conquista de Graciliano Ramos ainda pouco discutida. Como nessa exótica (pois não cômica) passagem do capítulo 12: “(...) e então compreendi que as coisas indistintas do meu espírito destoavam dos nomes que eu lhes dava. Enfim, agitado por desejos oscilantes, deixei-me arrastar.” (RAMOS, 1982, p.91) Tomemos a profusão de cenas coletivas no romance como aqueles “desejos oscilantes” e o ritmo do romance como o deixar-se “arrastar” e o quadro se completa, ligando estrutura social e forma literária, igualmente social. De resto, apenas para corroborar o alto grau de homologias que se expressam formalmente, alertemos que o capítulo

¹⁹⁸ Para aprofundamentos remeto o leitor ao artigo de Fernando C. Gil, “Impasse e conciliação: a posição do homem livre pobre em *O tronco do ipê*” Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.18, 2011

supracitado é longuíssimo, com 16 páginas. Os anteriores e posteriores não passam de 10 páginas. Exacerba-se formalmente o arrastar social de João Valério e dos tipos sociais nele representados, escritores sem público e que sequer podem ter ambições para além da província. *Nota bene*: é o capítulo mais extenso do romance.

Machadianamente saltitante, o narrador João Valério passa de um sujeito de barba para José de Alencar, de Alencar para Iracema e de Iracema para o projeto de romance (só dois capítulos!) que é o seu sobre os caetés. A jocosidade segue na fórmula de inspiração: “Enquanto bebia, esforcei-me por me colocar na situação de um sujeito que vai escrever uma obra de valor.” (ibid, p.102) A inspiração imaginativa, no entanto, de nada lhe serve, pois a perspectiva é a da obra documental. Documento, Valério acaba fazendo pelas beiradas, como no caso da “alma do antropófago” (que, supostamente, José de Alencar, o mais imaginativo dos nossos românticos, soubera captar), impossível de ser conhecida. O que resta é o cotidiano espezinado dos indígenas de estrada. Veja-se:

Trabalhei danadamente, e o resultado foi medíocre. Sou incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago. (...) Conheço também Pedro Antônio e Balbino, índios. Moram aqui ao pé da cidade, na Cafurna, onde houve aldeia deles. São dois pobres degenerados, bebem como raposas e não comem gente. O que me convinha eram canibais autênticos, e disso já não há. (...) Em falta de melhor, aproveitei os últimos remanescentes dos brutos da Cafurna, tirei-lhes os farrapos com que se cobrem, embebedei-os, besuntei-os à pressa, aguicei-lhes os dentes incisivos. (ibid, p.103)

Como se vê, a imaginação convocada para a “obra de valor” (como *Iracema*, de Alencar) é confundida com o documental. Como não há mais indígenas “de valor”, sobram-lhe os ordinários sobreviventes. Sobre eles, “documentos”, aplica-se, enfim, a imaginação. Na fórmula tosca de João Valério uma reflexão agudíssima sobre a relação entre documentação ficcional e imaginação ficcional; um ganho, em virtude da “fraqueza social”. A ambivalência da técnica põe em pé de igualdade as duas instruções, a imaginativa e a retratista, ressaltando a condição muito específica de um certo dado social, no caso, a situação indígena, de um lado, e o dilema da escrita, naquelas circunstâncias históricas e sociais, de outro.

Ora, a ambivalência técnica é tão somente expressão de uma contradição de base. Tal contradição também se manifesta num contraste muito constante de *Caetés*: à mesquinharia e ao ordinário do meio (e, como se viu, mesmo das ambições do narrador) contrapõem-se referências letradas às pampas, que vão de citações francesas, latinas, romances e versos circulando, sendo lidos, comentados, para lá e para cá. Como dar movimentação ao romance da cidadezinha se não pela insistência na fórmula do diálogo de muitos sujeitos e, igualmente, pela profusão de ícones letrados acessíveis ao leitor de romance brasileiro naquele início dos anos de 1930? À agitação e movimentação (como também nas andanças perdidas de Valério na cidade mínima, à maneira de um *flâneur* da província) respondem, de outro lado, ao nada que acontece no romance, a pasmaceira do ritmo e dos temas das conversas e, principalmente, ao emperramento do romance e da vida do protagonista narrador, emparedado socialmente.¹⁹⁹ É um dilema muito semelhante, este de elaborar a modernidade do romance após a revolução das vanguardas e no conjunto da utopia progressista da modernização do século vinte, ao dos romances rurais de que tratamos com mais atenção. Resolvendo o dilema pela comicidade, Graciliano Ramos mantém um pé ainda na década anterior, muito próximo da perspectiva deslavadamente irônica de Mário de Andrade ou Oswald de Andrade. Ocorre que a perspectiva é contraposta à forma literária mais clássica, sem a estrutura estética das vanguardas históricas, o que garante ao romance o quinhão de seriedade típica dos anos de 1930. Como se vê, um romance extremamente híbrido entre as duas perspectivas de descoberta e interpretação do nacional (e que foi escrito no fim da década de 1920). Em todo caso, as descrições das dificuldades da escrita vão um pouco além da comicidade, chegando ao ponto físico e orgânico com o qual um Paulo Honório lidará com elas.²⁰⁰

O valor do romance para nossa análise está justamente nesse descompasso da representação, antecipando problemas que terão outro

¹⁹⁹ A constituição irônica de *Caetés*, recaindo sobre a ausência de drama do narrador-protagonista, garante o sentido crítico do romance e lhe dá um tom geral de frieza (LEBENSZTAYN, 2010, p. X)

²⁰⁰ Em *Caetés* também se dá o mesmo, ainda que em meio ao excesso de risos: “À noite passava tempo sem fim sentado à banca, tentando macular a virgindade de uma tira para o jornal de padre Atanásio. Impotência. O relógio batia nove horas, dez horas. (...) Dançavam-me na cabeça imagens indecisas. Palavras desirmanadas, vazias, cantavam-me aos ouvidos. Eu procurava coordená-las, dar-lhes forma aceitável, extrair delas uma ideia. Nada.” (ibid, p.169)

encaminhamento no romance seguinte. De qualquer forma, com Paulo Honório, Graciliano Ramos conseguiu um narrador “de dentro” e que tenta, a todo custo, não se parecer com João Valério, um narrador híbrido, cujo letramento estabelece uma descontinuidade parcial com o meio, uma vez que, à maneira de *O país do carnaval*, de Jorge Amado, basicamente o protagonista circula num mundo de intelectuais de província, o que o põe mais diretamente em contato com a matéria. O “outro”, no caso, passa a ser mais a escrita do livro sobre os indígenas que a própria cidadezinha, na qual Valério está integrado e onde quer permanecer.

6.2 DOIS CAPÍTULOS PERDIDOS

Quanto a *S. Bernardo*, levantaremos os modos com que o romancista articulou na obra, a escrita e o trabalho da escrita, a escrita e o momento literário, a escrita e o tempo histórico e a escrita e a sensibilização (instituindo o que chamamos aqui de antieconomia da escrita). Interessam-nos, nesses termos, os modos pelos quais a obra instaura e discute sentidos para o ato da escrita. Sentidos esses que também indiciam o posicionamento do autor no campo literário brasileiro, em discussões sobre as questões do engajamento, do documento, do regionalismo, do modernismo enquanto estética e do discurso culturalmente hegemônico, o discurso do poder identificado por Graciliano à linguagem descolada do real (a ideologia dos bacharéis e do ornamento): ora, todo discurso sobre a política da literatura institui-se também como discussão da formação social específica que a configura.

Os dois primeiros capítulos, verdadeiramente polêmicos, no plano do “ame-os ou os odeie”, são de exposição do plano do livro, um começo frustrado pela intenção de “divisão do trabalho” da escrita e a posse solitária do texto, quando se expõem os limites do narrador e seu desejo de representação confessional. Não se tem mais o objetivo de estampa (como no famoso emplasto de Brás Cubas...), mas ao se impor à escrita é preciso se haver com ela: dificuldades técnicas são elencadas, buscando rebaixar as esperanças do leitor (como rebaixará o preço da fazenda, ao adquiri-la), destinado agora a traduzir em língua literária os “períodos chinfrins”. Do mesmo modo que adquire a fazenda, negocia-se, por um capitalismo simultaneamente cordial e violento, a

recepção do livro.²⁰¹ *S. Bernardo* precisaria da cumplicidade do leitor, pois o projeto formal de Paulo Honório é específico:

Como ele carece de um ouvinte, a aproximação entre ambos jamais se exerce na tradição autoritária de um narrador que se julga superior a seu leitor; pelo contrário, Paulo Honório equipara-se ao leitor, buscando sua compreensão. É exatamente por serem iguais que o narrador dirige-se ao leitor, tanto para explicar-lhe seu modo de escrever, quando para encontrar respostas a dilemas interiores. (LAJOLO et.al, 1999, p.47)

Se a descrição está correta, a interpretação do trecho vem complicada por se comprar o protocolo narrativo de forma naturalizada. Lajolo “compra”, sem questionar, o que lhe oferece o narrador. O diálogo com o leitor, como o entendemos, tem mais de disfarce que de abertura do “anel de autoritarismo de que ele mesmo, enquanto proprietário e membro da classe dominante, fazia parte” (ibid, p.49) ou de estabelecer com o leitor “parcerias igualitárias (ibid, p.53) Note-se que o contrário também é válido: o leitor é trazido para o livro, assim como o escritor se projeta para dentro dele. Graciliano Ramos, ao dramatizar a escrita, estaria, no limite, situando-se no mesmo plano dos personagens. Se ele é “pseudônimo” de Paulo Honório, está instalada a ficcionalização da assinatura (e da autoridade).

Os contrastes entre o que se diz da escrita e o que se faz é permanente, como veremos em diversos trechos desta análise. Tome-se, por exemplo, o seguinte. Paulo Honório diz não querer “bancar o escritor”. Na sequência, é introduzido um diálogo totalmente internalizado, que não é monólogo interior (pois diálogo), não é diálogo diegético, com outro personagem, ou seja, que sai completamente da esfera da representação. O diálogo é exatamente a figuração do leitor no plano mesmo da representação, intensificando o trabalho moderno de mediação:

- Então para que escreve?
- Sei lá! (RAMOS, 1953, p.12)

²⁰¹ “Ao falar do livro com a linguagem moderna do modo de produção capitalista, Graciliano Ramos muda o patamar ocupado pelo leitor na metalinguagem da ficção brasileira.” (LAJOLO et.al., 1999, p.45)

Recapitulando, temos um plano social para a escrita do livro. Desiste-se dele, mas não da divisão social de tarefas, pois o leitor agora já é parte do romance. E o leitor é trazido ao livro justamente pela discussão da linguagem, ressaltando o aspecto de coparticipação. A pergunta “para que escreve?”, notemos, só surge no segundo capítulo, quando de fato precisará escrever. Intitular, pois de “capítulos perdidos” a tais discussões, é justamente o que ajuda a potencializar a instabilidade ficcional do texto, em particular ao sugerir que leitura e escrita estão no mesmo andamento produtivo. A escrita não é transparência, mas um trabalho de referenciação. De citação, mas não da citação de uma possível “parte moral” ou trechos em latim. Citação do leitor e da própria escrita, que passa a ser irônica pois reflexiva.

Retomemos o início de *S. Bernardo*. Se esquecermos um pouco a divisão do trabalho (personagens) e nos concentrarmos na divisão do trabalho (funções), a partir do mote irônico “para o desenvolvimento das letras nacionais”, temos as seguintes funções: “parte moral”, “citações latinas”, “pontuação”, “ortografia”, “sintaxe”, “composição tipográfica”, “composição literária”. O “autor”, Paulo Honório, proprietário, teria as funções de: “plano”, “rudimentos de agricultura e pecuária”, “despesas”, além de ter o seu “nome na capa”. (RAMOS, 1953, p.7) Pode-se dividir a parte formal em pontuação, ortografia, sintaxe, composição literária e plano. Na parte técnica tem-se composição tipográfica e despesas. O conteúdo tem uma parte moral, citações latinas e rudimentos de agricultura e pecuária. O nome na capa pode ser considerado um pouco da forma e do conteúdo, em termos de autoria. Mas problemas surgem. O principal é o das despesas, sob o qual se passa por cima, mas que, junto ao “plano” (e à própria empreitada anterior), que vai do projeto – “antes de iniciar” – ao modelo de sua execução, coletiva e com os nomes escolhidos e divididos por funções as mais variadas, onde há de tudo menos uma história a ser contada, pois um plano não é um conteúdo. Quando dissemos acima que “se passa por cima” da questão das despesas, não se preveem gastos (que, afinal, serão reconvertidos em lucro com a venda dos livros) com o trabalho coletivo, exceto no “prometi a composição tipográfica”, que sugere um contrato. Para Napoleoni, numa relação mediada pelas coisas, os indivíduos são sociais apenas enquanto genéricos, separados da própria individualidade: as funções se sobrepõem aos próprios sujeitos, indicando a operação de reificação operada por Paulo Honório, o que

reifica o próprio livro, diga-se (projeto que compromete todas as tentativas posteriores de engajamento do livro num luto arrependido por Madalena). Segundo Napoleoni,

Quando os trabalhos dos indivíduos não são trabalhos imediatamente coletivos – ou seja, quando são trabalhos independentes e privados, de onde o peso da constituição da sociedade se remete integralmente à coisa, ao produto – é necessário que o produto, à parte sua determinação material como objeto de uso, seja valor, isto é, poder aquisitivo geral ou dinheiro; o trabalho que não é imediatamente coletivo, e sim privado, chega a ser coletivo na medida em que se torne produtor de dinheiro, isto é, converte-se em coletivo através da adoção da forma de valor por parte do produto; porém, já que em virtude dessa adoção todos os produtos são iguais, ou seja, riqueza genérica, precisamente dinheiro, assim todos os trabalhos, enquanto produtores de dinheiro, são igualados, parcela de um trabalho genérico ou comum por si mesmo; portanto, o trabalho individual, ou seja, o trabalho concreto, útil, determinado, converte-se em coletivo na medida em que se transforma em seu oposto, um trabalho abstrato (ibid, p.133).

Assim, restringindo-se o conteúdo às citações (latinas, de moral e de agricultura e pecuária), ficamos exatamente sem uma história e a animação de Paulo Honório dura apenas uma semana, quando, inclusive, ele imagina o livro já pronto e completa a função de distribuição, com “milheiro vendido” através de elogios pagos na imprensa.

A primeira citação é a Camões, pai fundador daquilo que se quer negar, os “períodos formados de trás para diante.” (RAMOS, 1953, p.7) A primeira resposta do narrador do romance é um sintético e horizontalizador “Calculem”.²⁰² À citação de Camões no texto, indicando que Paulo Honório pode citar o nome do bardo clássico com naturalidade, segue-se uma comunicativa piscadela que supostamente o iguala ao leitor. O movimento todo, no entanto, é enganador: o sujeito que não sabe escrever, como saberemos depois, cita Camões e convida o leitor à ironia com a pretensão de João Nogueira.²⁰³ No

²⁰² “João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem.” (RAMOS, 1953, p.7)

²⁰³ Lúcia Miguel-Pereira, em *A leitora e seus personagens*, fala em *secura* e entra no tema do “defeito” do livro presente: “ser bem escrito demais” (MIGUEL-PEREIRA, 1992, p.82) para o áspero Paulo Honório “que aprendeu a ler na prisão”, homem bruto que nada entendeu da carta da mulher, “literatura de normalista”. Detecta momentos no livro em que a mão do escritor se faz presente. Aponta como uma das grandes dificuldades dos livros em primeira pessoa. “Os primeiros capítulos são tateantes, os últimos, caem um pouco (...); o resto é muito bom” (ibid, p.83) A “secura” de Graciliano Ramos, porém, é um recurso ético, como na lição do filósofo E. Cioran: “Quem aspira à elegância não deve temer a esterilidade; deve antes empenhar-se nesse sentido, sabotar as palavras em nome da Palavra, causar o mínimo prejuízo ao silêncio, não se afastar dele senão por instantes para melhor reimmergir nele. A máxima, que pertence a um gênero

passo, a pretensão do próprio Paulo Honório, sabedor de Camões e capaz de reconhecer formas indesejadas, associando-as a um nome canônico, passa em branco, diluindo-se na piscadela cúmplice, a primeira do romance.

Certamente, *S. Bernardo*, publicado em 1934, segundo livro de Graciliano Ramos, é muitas coisas, mas nenhuma delas de modo absoluto. É uma espécie de manifesto modernista, na medida em que apresenta e representa um fazer literário de estilização supostamente oral que discute com outras linguagens, como a “língua de Camões” e a escrita pernóstica e recitativa dos bacharéis. No nosso entender, a operação é, para além da oralização do literário, um procedimento da própria técnica letrada. Contrapondo Camões e “Calculem” e a necessidade de se escrever como se fala a uma escrita que está bem distante da fala, Graciliano Ramos faz o elogio simultâneo da condição letrada da literatura, contrapondo o ordinário da figuração da fala ao extraordinário da composição literária. Além disso, evitando que os subalternos falem, esquia-se por duas vias do perigo da transcrição fonética presente num autor como Coelho Neto, por exemplo. Escrever como se fala, nesse ponto, equivale à relação que o narrador de Graciliano Ramos tem com a cor local e a paisagem, esparsa e fragmentada (e sobre cuja ausência o próprio Paulo Honório faz a crítica), pois trata-se de uma operação tentada de dentro e não de fora. O segundo perigo de que se esquia é o de figurar de modo populista aqueles que o autor sempre reconheceu através mais da distância que da proximidade.

A operação consegue ser dúplice, pois se há o elogio da fala, ele é operado de dentro da escrita, na medida em que não há linguagem sem composição. Justamente por tornar crítica a relação entre representação literária e mercadoria, é que Graciliano Ramos opera a racionalização escrita do discurso falado. A insistência de Paulo Honório na forma do seu livro, sem ou com enredo, como vimos, é expressão dessa condição material da operação literária, que contesta a eficácia da fala inspirada (típica de um Lins do Rego). Sem o conservadorismo gramatical e formalista (logo, superficial) de José Américo de

discutível sem dúvida, nem por isso deixa de constituir um exercício de pudor, visto que permite subtrair-se à pletora verbal e aperceber-se da inconveniência e da inanidade.” (CIORAN, 1998, p.17)

Almeida, Graciliano insiste na operação em profundidade sobre a fala, mas a partir da autonomia do escrito (isto é, de sua própria condição de mercadoria).

De resto, a citação que Graciliano Ramos faz de Camões, se arrisca a verossimilhança da escrita de Paulo Honório (agricultor e romancista), diverge completamente das referências eruditas ressaltadas em *Bangüê*. No livro de Lins do Rego, as citações são de nomes que conduzem a um perfil cultural. Em *S. Bernardo*, a citação a Camões é a conceitual, destinada à discussão da linguagem do romance. Sem contar que em relação a Camões a operação é de distanciamento, diferente da continuidade legitimada que se quer entre Carlos de Melo e Oscar Wilde, por exemplo.²⁰⁴ Pode-se dizer que, à maneira das referências relacionadas à Conceição, de *O Quinze*, as que são feitas em *Bangüê* também entram na esfera da tensão entre biografia e bibliografia. Construir a biografia também pela bibliografia diz muito do lugar que se quer demarcar nesses romances rurais. Mesmo a citação a Camões, em *S. Bernardo*, não fica distante disso. Imagine-se a audácia do que pode desprezar Camões! A bibliografia é uma biografia através de um álbum de referências.

De qualquer modo, o que se quer destacar aqui é a ausência de enredo (que talvez esteja na polissêmica vinheta de “plano da obra”), como se Paulo Honório quisesse nos iludir com pirotecnias antes de entrar no assunto central que pretende abordar no seu livro. Questionar a forma camoniana, respondendo-a com a piscadela modernista, chamando o leitor ao rebaixamento que se quer impor ao livro, é uma crítica formal que nos deixa no escuro, pois se ainda não há conteúdo, como criticar uma forma? De outro lado, isso significa a importância que se quer conceder à linguagem, resolvida no diálogo com o leitor, oralizando o texto dentro da operação de metalinguagem.

Mais à frente, porém, surge o “enredo”, que, mesmo que não nos seja contado, passa a ser trabalhado com o jornalista Lúcio Gondim, “de boa índole”. Tudo parece correr bem. Paulo Honório aposta suas fichas numa transcrição literal de seus pensamentos, ainda que os reconheça confusos. O central, porém, é a operação de transcrição. Ela é enfatizada continuamente. Na mesma

²⁰⁴ Não se pense, contudo, que as indiretas citações de Carlos de Melo a Nabuco, Wilde ou Eça de Queiroz, sejam meras repetições. Elas se colocam em relação ao sujeito, agora situado num outro conflito, conflito que se dá num outro ambiente (o rural). É Carlos de Melo, e não Wilde ou Nabuco, que é responsabilizado na citação, justamente por não fazer uso de sua formação.

página temos, sobre o *ghost writer* Lúcio Gondim (“de boa índole”, lembre-se), as seguintes qualificações do narrador: “escreve o que lhe mandam”, “comandava com submissão”, “chegava a considerá-lo uma espécie de folha de papel destinada a receber as ideias” (ibid, p.8) Tudo parece indicar que, caso aconteça outro problema agora, e nos é indicado que acontecerá, pois ficamos sabendo que foi “a princípio” que “tudo correu bem” (ibid, p.8), o problema será de ordem do conteúdo, como vimos, enfatizado na submissão do transcritor.²⁰⁵

Não é o que se segue. O problema novamente é de linguagem, sendo o resultado da escrita de Lúcio Gondim considerado “um desastre”, “pernóstico”, “safado”, “idiota” (RAMOS, 1953, p.9) Justamente devido à linguagem literária fossilizada, proibidora da incorporação do falado. A linguagem, de tal forma, é um problema especificamente literário, pois o conteúdo está como que já disposto, tanto que nem é mencionado. Sua enunciação como problema no romance de Graciliano Ramos, só dá mostras da grandeza do autor. A discussão com Gondim leva-nos, novamente, como no caso da oposição entre Camões e “Calculem”, a um procedimento que desfaz a linearidade das expectativas. Perceba-se que, após Lúcio Gondim encerrar sua fala na discussão sobre a forma do livro planejado com a expressão “se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia” (ibid, p.9), o narrador emenda o primeiro trecho “profundo” do livro, já que faz referência a Madalena, e que se constitui num procedimento muito usado por Graciliano Ramos em *Caetés*, agora repetido brevemente em *S. Bernardo*. Trata-se daquilo que, no primeiro romance, consistia em fazer João Valério narrar breves paisagens da província, meio que de olhar perdido, olhando o nada, numa operação que constitui subjetividade concentrada no personagem. A primeira intervenção em *S. Bernardo* dessa técnica acontece após a fala de Gondim. E é, literalmente, escrita como descrição (retórica da palavra escrita, portanto), e não como linguagem oral:

²⁰⁵ Fernando Gil (2006) cita essa passagem de *S. Bernardo*, em que Paulo Honório discute sobre literatura com Azeredo Gondim. Azevedo quer o ornado, Paulo Honório o falado. Para Azevedo, a vida não é digna da literatura, há que ornar. Atitude que teve o auge na literatura finissecular. Graciliano, crítico disso, põe Azevedo em postura caricatural.

Levantei-me e encostei-me à balastrada para ver de perto o touro limosino que Marciano conduzia ao estábulo. Uma cigarra começou a chiar. A velha Margarida veio vindo pelo paredão do açude, curvada em duas. Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena. Em seguida, enchi o cachimbo:

-É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! Beba conhaque, Gondim. (ibid, p.9)

Se a fala final é, sim, expressão oral ordinária, de quem quer escrever como se fala, o trecho descritivo é composto por colagem de alto teor figurativo que avança sobre a sensação subjetiva de vazio, convocada como resposta grandiloquente e letrada à questão literária de Gondim. Novamente manifesta-se o caráter de releitura irônica presente na própria composição de Graciliano Ramos. De acordo com Compagnon, na antiga retórica, “o discurso se abria canonicamente, dirigindo-se de maneira concisa ao leitor ou ao ouvinte, a *captatio benevolentiae*, afirmando seu propósito, ou seja, colocar o outro em condições favoráveis, torná-lo indulgente (Quintiliano acrescentava: atento e dócil).” (COMPAGNON, 2007, p.128) Hoje, porém, isso mudou, pois a relação se dirige agora para o autor e o texto (ou para o leitor e o texto), mas não mais para o autor e o leitor. Paulo Honório quer um leitor não exatamente atento e dócil, mas um cúmplice. Ocorre que essa cumplicidade, de fim moral, em nome do perdão que o leitor concederia ao narrador (sob sinistra cumplicidade no crime a partir da empatia com o discurso proprietário), é estimulada justamente pela relação com o texto, compelindo o leitor à participação na sua construção, dos níveis mais profundos (como o sentido e a necessidade do livro) aos superficiais (mas igualmente profundos, como dividir um capítulo em dois em nome de Madalena). A negociação com o leitor é simulacro em Paulo Honório, pois no limite ele acaba fazendo do seu jeito mesmo, como ao dividir um capítulo em dois. É um efeito que angaria simpatia, mas tem na base uma ilusão.

Note-se que o procedimento mais de superfície (a divisão do capítulo em dois) é, ao mesmo tempo, uma operação irônica de exposição das ligas do texto, na sua configuração concreta e modernista (a eleição do objeto e não do significado), mas também se trata de uma deferência a Madalena (cuja interpretação pode-se até atribuir ao amor romântico), implicando duplamente o leitor. Não se quer um leitor dócil, mas um leitor que se deixe iludir, em nome da conversa sobre o texto, pelas ambiguidades na relação entre Paulo Honório e Madalena. No plano do narrador, separar um capítulo em dois se dá em virtude

de uma alegada revisão sentimental por Madalena. No plano da composição, a questão é bem mais complexa, pois é justamente a representação transparente do palco italiano que é recusada, a continuidade da perspectiva. Como propõe Rui Mourão:

O capítulo XX é continuação do XVIII, poderia ter vindo como continuação ou até anexado a ele, em prosseguimento do seu texto. O autor, entretanto, os separou, intercalando o XIX. Com a providência, deixou indicado que esse último, embora situado em plano temporal distinto, é continuação direta do seu precedente. E não deixou de fazer a própria fusão dos dois no XX, onde o leitor sente nitidamente o movimento de passagem de um plano temporal a outro e, depois de achar que está retomando um capítulo, verifica que está de fato retomando é o outro. (MOURÃO, 2003, p.77)

Voltando agora aos dois capítulos iniciais, feitos à maneira de prefácio, podemos dizer que são paradoxais em termos narrativos especialmente por serem formalmente ambíguos. Em termos de história, o problema está nesse começar “de trás para diante”, criticado por Paulo Honório quanto aos períodos de Camões, mas usado por ele ao iniciar por um “prefácio”, por “dois capítulos perdidos”. Paulo Honório termina o livro escrevendo o romance. Escrevendo o que? O romance não terminou. Ou o romance recomeça no prefácio? Desse modo, se a narrativa se torna paradoxal, é importante destacar que o próprio “prefácio” é uma espécie de ponto final que colocamos no início de um texto, como em geral a Introdução de uma tese, por exemplo. Pense-se, igualmente, na advertência de Jorge Amado, anteposta a *Cacau*, dele fazendo parte. Como especifica A. Compagnon:

É paradoxal que o prefácio, que se lê primeiro quando se abre um livro, e que fala por antecendência, tenha sido escrito, sempre, talvez, por último, como um *da capo* que vibraria primeiro, um eco mais vivo que o som. Estranho destino do livro: ele avança, afinal de contas, pelo começo, inverte o sentido do caminho (...), o prefácio (...) marca a entrada do livro em um universo diferente, o da alienação, da publicação, da circulação: ele é despossessão, luto, separação. Enfim, o prefácio é a prova de realidade do livro, uma prova ilusória – não escrevo senão um simulacro de prefácio – mas suficiente. (COMPAGNON, 2007, p.132)

Retenhamos a “prova da realidade do livro”, a marca da “alienação” do texto em mercadoria e palavra pública. Se em *Cacau* isso se dá por uma autenticidade que continua a da capa, não se confundindo com o texto, ainda

mais pela assinatura, que faz a reiteração da assinatura da capa, em *S. Bernardo* o prefácio é inerente à representação, dela sendo mais uma modalidade, com função de composição interna, mais sóbria, séria e de “instinto de nacionalidade” que a justaposição da autoridade ao literário (cujo modelo maior está no prefácio de *A bagaceira*), elemento externo como a cor local não integrada à narrativa.²⁰⁶

A seriedade em Graciliano Ramos, pode-se dizer, é mais profunda pois confiada à forma literária em sentido absoluto, mas não no sentido modernista da forma autônoma e brilhante.²⁰⁷ Como se, em relação direta com sua posição estrutural no campo intelectual, Graciliano Ramos fosse, entre os romancistas aqui analisados, o que menos tivesse assinatura autorizada, o menos herdeiro de todos. E que, em decorrência disso, tenha sido o autor que mais questionou a autoridade da autoria e a própria possibilidade de representação, o tempo todo negociando com o leitorado suas entradas enunciativas. Assim, tem-se um prefácio que ironiza o prefácio e que ao mesmo tempo ironizará a própria assinatura, deixando Graciliano Ramos na condição ao mesmo tempo confortável e enigmática de pseudônimo de Paulo Honório.²⁰⁸

Discutindo com Foucault, Abel Barros Baptista sugere que o nome do autor, por não ser nem o ficcional nem o ordinário civil, compõe-se como “assinatura”:

Assinar significa inscrever na obra o nome próprio – em princípio o nome civil, mas não necessariamente –, numa operação de eficácia dupla: por um lado, indicação e reivindicação de origem, de paternidade, de responsabilidade; por outro, possibilidade de curso próprio libertado da origem e fora do alcance da paternidade. A assinatura é sempre momento de despedida: o autor separa-se da obra, e a obra separa-se do autor, guardando dele apenas a memória, quer dizer, o nome. Assim, não é exatamente o nome próprio de autor que difere dos outros, mas a operação de assinatura que o cinde, permitindo-lhe continuar a designar um indivíduo, anterior à obra e seu

²⁰⁶ Adaptando aqui, para nossos interesses, o Lukács de “Narrar ou descrever?” (1965)

²⁰⁷ Veja-se a “resposta de Graciliano Ramos ao inquérito de Osório Nunes, “O modernismo morreu?”, publicada na revista *Dom Casmurro*, 1942. O romancista, afirma que o modernismo, expressando o desejo de destruição dos cânones “que precisavam desaparecer”, concretizou-se em 1922 e morreu por volta de 1930. Nesse período de combate, “nada pôde ser realizado até 30, quando começou um trabalho de criação dos mais brilhantes, até 1936”. (LEBENSZTAYN, 2010, p.75)

²⁰⁸ A ironia se expressando pela subjetividade: “no amadurecimento formal de sua obra, Graciliano Ramos equacionou a força de representação realista e a construção irônica, já presentes no romance de estreia, a uma expressão subjetiva mais contundente de seus narradores [...]” (LEBENSZTAYN, 2010, p.XI)

primeiro agente, do mesmo passo que descreve já não o indivíduo, mas a obra. (BAPTISTA, 2003, p.10)

Dizer que a “assinatura é, por isso, a operação que consoma a morte do autor, do mesmo passo que lhe assegura a sobrevivência” (ibid, p.11), não adianta muito se não nos ativermos ao funcionamento social específico desta assinatura. Estão em jogo, além da assinatura enquanto essência da relação entre autor e livro, a autoridade e a autorização para se legitimar como autoria. Talvez fosse o caso de pensarmos em romances de livros, o que situaria os autores como autores de autores. O “pseudônimo” Graciliano Ramos no livro de Paulo Honório é a ficcionalização exatamente da assinatura. A assinatura é ficcional, o que a situa no plano da autonomia da obra, mas igualmente no seu rebaixamento a esfera alienada da vida. De outro lado, em *Cacau*, temos um problema duplo. Primeiro, é Jorge Amado que, para além do nome na capa, intervém na didática primeira (que se situa entre o estético, o “gênero” romance proletário, e o gênero político do romance) do romance de didatismo político. Depois, é Sergipano, que revela ao fim ser tanto o autor do livro que lemos quanto ter outro nome de batismo, José Cordeiro. Note-se a dimensão hipertrófica da intervenção do autor (assinando e orientando a leitura do romance) e do artificialismo da solução do narrador (que não apenas só revela a escrita no fim do processo como reforça a identificação com os subalternos através de um nome de guerra, o que ainda mais o distancia da origem burguesa que precisa denegar). É a assinatura do iluminado messiânico na capa do romance. Em *Bangüê*, de outro modo, é justamente a ausência do Carlos de Melo narrador que, ao não se ironizar, recai na narração tradicional e, por consequência, na assinatura tradicional, legitimando a autoria especificamente literária da obra e assinalando o autor no seu privilégio de autoridade. A assinatura é senhoril e tradicional, como se sempre estivesse estado ali.

A assinatura, poderíamos dizer, edifica uma propriedade intelectual.²⁰⁹ A volubilidade de S. *Bernardo* vai além de seu narrador. “S. Bernardo” é fazenda e é romance. É romance de Graciliano Ramos e de Paulo Honório. Graciliano

²⁰⁹ “A assinatura é, finalmente, um envio do autor que o leitor endossa ou recusa, reinventa ou deixa perder-se, como uma firma, carimbo ou sinete de uma rubrica.” (NASCIMENTO, 2006, p.144)

Ramos, segundo o romance, pode ser pseudônimo de Paulo Honório, pois, ainda que postule essa possibilidade, não é possível saber se Paulo Honório “realmente” teria prosseguido nessa intenção.²¹⁰ E isso justamente por sua volubilidade, pela profusão dos “de repente”, pela variação nos projetos de construção do livro e pela projeção sempre reestruturada do motivo do livro. De tal maneira, ao questionar, no limite, a própria estrutura do romance regionalista e as possibilidades de representação do rural para o leitor urbano (além da própria representação literária por si mesma), Graciliano Ramos faz com que Paulo Honório acabe por questionar a própria possibilidade do livro enquanto distinção social, obra estética ou, contrariando mesmo sua vocação capitalista, enquanto mercadoria (pois se abandona o projeto empresarial em nome do “retrato moral” e do próprio trabalho (físico, inclusive) da escrita). Quem fará a associação de livro e mercadoria é a composição de Graciliano Ramos e não o capitalista Paulo Honório.

Se há um reconhecimento externo (o nome na capa) de que o livro é de Graciliano Ramos, conferindo-lhe, de tal modo, a propriedade jurídica do romance, de outro lado, temos em Paulo Honório a posse da enunciação, por ele confiscada. Se a seriedade se encontra com Graciliano Ramos, compositor do romance e seu proprietário, em Paulo Honório temos um usurpador que, de dentro, fala melhor o rural do que Graciliano Ramos, cujo nome está comprometido com um reconhecimento civil e público (ainda mais por ser um político) cuja atitude poderia ser vista como, no máximo, ruralizante, mas não rural. Paulo Honório pode falar do rural, pois conhece as duas pontas sociais, a do trabalhador do eito e a do proprietário. E melhor, ele percorreu o trajeto entre elas. E mais ainda, ele foi instado por Madalena à representação reflexiva de uma narrativa.²¹¹

²¹⁰ “A fronteira entre ficção e falsificação não é estável, visto que uma e outra decorrem da mesma possibilidade inerente à assinatura: aliás, não acaba Paulo Honório por escrever o livro que outro irá assinar por ele? Na verdade, a assinatura de Graciliano impõe uma ficção – a ficção fundadora de *S. Bernardo* e que assenta, apesar de tudo, num contrato impossível – que passa por uma partilha idêntica: Paulo Honório escreve enquanto Graciliano se limita a “pôr o nome na capa”. A assinatura de Graciliano em *S. Bernardo* não é ficcional, porque é ele o responsável pelo romance, mas responsável de uma forma específica, que tem na ficção a sua condição de possibilidade: a ordem que impõe os direitos e a responsabilidade de Graciliano sobre o romance é a mesma que nos impede de lhe atribuir o que nele está escrito.” (BAPTISTA, p.136)

²¹¹ Em “A reificação de Paulo Honório”, Costa Lima discorda da leitura do romance como realismo fotográfico, descartando-o como documentação regional. De outro lado, avoluma-se o personagem, enquanto objeto e sujeito de reificação. A leitura quantitativa do mundo seria tal

Fazendo com que Paulo Honório tome posse do romance (o que Jorge Amado não consegue fazer com seu Sergipano, pois está sempre ali intervindo, no comentário deslocado ou na composição de enredo e personagem), Graciliano Ramos obtém o rural de dentro, sem se confundir com ele, alienando-se literariamente dele. Para o autor, mais até do que para Lins do Rego e Jorge Amado, que podem se dar ao luxo de serem rurais, é importantíssimo a afirmação do literário acima de tudo. E justamente por isso obtém os melhores resultados, tirando vantagem de um suposto déficit de representação.

Se o livro rural é um capital para Jorge Amado (especialmente pela nota introdutória) e Lins do Rego (nesse, particularmente, um capital seriado, de reinvestimento, que traz em *Doidinho*, por exemplo, já o anúncio do próximo livro, *Bangüê*), para Graciliano Ramos ele é mercadoria, sobre a qual se negocia a venda (os padrões de receptibilidade) com o leitor, como um produto ideal do capitalismo: aquele que traz em si a própria propaganda. O movimento se diferencia do de Lins do Rego, pois em Graciliano Ramos ele nem é externo à narrativa, nem propõe uma relação estável entre o produto e sua imagem, questionando todo o tempo sua própria eficácia simbólica (processo que culmina com Paulo Honório escrevendo no último capítulo até ao esgotamento físico).

A posse de Paulo Honório é um confisco, uma assinatura imaginária, mas é também uma voz: ele, como possessor, é falado por uma voz. Esta voz, no entanto, astúcia de Graciliano Ramos, conversa com o leitor, ela tem uma consciência de sua função narrativa. Não é, de tal maneira, apenas uma possessão, mas igualmente um confisco que (ao conversar com o leitor) Paulo Honório é conduzido a fazer com a assinatura de Graciliano Ramos, identificando-os por outra ponta. Tudo se passa como se, no limite, Graciliano Ramos ficcionalizasse a própria assinatura, dela sendo socialmente constrangido a duvidar (ainda mais se recorremos à sua tentativa inicialmente frustrada de se afirmar como escritor no Rio de Janeiro). Como ser proprietário de um romance se não se é proprietário territorial? A consciência agudíssima para a condição de mercadoria do romance (e da alienação proletária da própria autoria) relaciona-se a essa indagação crítica.

expressão reificada. Para que se pudesse fazer isso, segundo o crítico, Paulo Honório precisou de ser construído como figura totalmente distanciada do autor. Ao ser construído como personagem, a crítica social se faz de dentro e não de modo panfletário.

Coerente com o caráter de apropriador da fazenda S. Bernardo, Paulo Honório é também o apropriador do romance *S. Bernardo*. É sua voz, entre outras coisas conversando com o leitor, que enuncia essa apropriação. Ao “açambarcar” a escrita de Graciliano Ramos, a instância narrativa torna problemática a própria autoridade de Graciliano Ramos. Autoridade sobre o que, poderia perguntar Graciliano, se o livro é uma mercadoria e eu um artesão que se deve submeter ao mercado industrial? O livro cede seu status à fazenda e por analogia a fazenda cede sua condição de mercadoria-capital ao livro, o que compõe a estrutura do romance.

Paulo Honório tem consciência de quem é, ele reflete sobre ser um coronel, o que lhe é possibilitado pelas duas vias, por ter vindo do nada e ter feito, queimando etapas, o percurso do zero ao coronel, e por ser o escritor de um romance. É diferente de um coronel “autêntico”, como o avô José Paulino dos romances de Lins do Rego. Paulino “é” coronel, não elabora reflexões sobre ser fazendeiro-proprietário. Ora, a rigor, era para termos um duplo estranhamento: Paulo Honório não era fazendeiro e não era escritor. Se se encontra adaptado à posição de mando rural, é por concebê-la nos mesmos moldes do sertanejo trabalhador do eito, ou seja, sob o mesmo substrato cultural rural. O fato é que Paulo Honório assume bem a “profissão” de mando, mas mesmo assim revela, em particular ao final do romance, um desconforto com ela. O mesmo se dá com o Paulo Honório escritor (que faz “ousadias” como dividir um capítulo em dois, por exemplo), à diferença que o desconforto vem no início do romance. Entre a “pena pesada” e a “profissão”, isto é, entre o início do livro e seu fim, estabelecem-se desconfortos e obstinação. Paulo Honório, de resto, tem consciência sobre tudo e todos, com exceção de Madalena, que ele não alcança em termos afetivos ou cognitivos.

Ao deixar com que seu romance se abra com a fala do narrador diretamente dirigindo-se ao leitor, referenciando o texto e não a vida (“antes de iniciar este livro”), Graciliano impõe seu volume como relato racional, no qual não se intromete a subjetividade fetichizada acusada por Adorno como decadência da narração. O “erro de construção” de Graciliano, o de deixar um sujeito sem capital simbólico escrever um livro tão bem escrito, resulta no seu contrário, possibilitando o distanciamento (a mediação) que os outros romances não possuem. O “erro de construção” de *Cacau* é feito em nome da verossimilhança:

construir um personagem que possa falar, mas que seja, ao mesmo tempo, um trabalhador. Como resolver? Fazer o sujeito nascer na aristocracia e deixá-lo traçar o percurso improvável nas condições estáticas da sociedade brasileira, rumo à pobreza. Na intenção de colar narrador e personagem, Jorge Amado perde a distância, a mediação. *S. Bernardo*, ao contrário, pode-se dizer, privilegia a forma, não o conteúdo. O “erro de construção” sobre Paulo Honório-escritor é solução formal para fazer a interiorização formal do romance rural sem necessariamente colar-se à sua fachada exterior.

EXCURSO: OUTRAS ANÁLISES DOS CAPÍTULOS INICIAIS

Na sintética e elucidativa leitura de parte da obra de Graciliano Ramos, Antonio Candido, em *Ficção e confissão*, não dá qualquer atenção, enquanto forma literária, aos discursos de metalinguagem presentes em *S. Bernardo*.²¹² Candido faz sua análise do livro escrito por Paulo Honório tão somente no plano diegético, tomando-o em relação à personalidade e à biografia do protagonista, mas não em relação à própria composição de *S. Bernardo* e aos efeitos que essa dimensão têm sobre a própria representação e sobre o próprio julgamento do leitor a partir do “testemunho” do narrador. Citaremos dois trechos, a serem discutidos na sequência:

Dois movimentos o integram: um, a violência do protagonista contra homens e coisas; outro, a violência contra ele próprio. Da primeira, resulta São Bernardo-fazenda, que se incorpora ao seu próprio ser, como atributo penosamente elaborado; da segunda, resulta São Bernardo-livro-de-recordações, que assinala a desintegração da sua pujança. De ambos, nasce a derrota, o traçado da incapacidade afetiva. (CANDIDO, 2006, p.41)

Intervém então o elemento inesperado: Paulo Honório sente uma necessidade nova – escrever – e dela surge uma nova construção: o livro onde conta a sua derrota. Por meio dele obtém uma visão ordenada das coisas e de si, pois no momento em que se conhece pela narrativa destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho da sua dor a obra que o redime. E a inteligência se elabora nos destroços da vontade. (ibid, p.43)

²¹² Se tomarmos outro ensaio de Candido, “Os bichos do subterrâneo”, veremos que a questão do “livro” escrito por Paulo Honório sequer é mencionada.

Assim como em Lajolo, o interesse de Candido acaba subsumido pela própria força da personalidade do narrador, dada como um agregador de toda a composição, de certo modo adequando-se ao protocolo do próprio Paulo Honório, ocupado em nos enredar com “sua dor” (Candido aceita o discurso da vitimização de Madalena, fornecido, lembre-se, pelo próprio Paulo Honório). Toma-se o livro que Paulo Honório escreve como aspecto da composição, quase como personagem, mas um personagem de tipo metafísico e que teria apenas a função de depósito de recordações (o que rebaixa Paulo Honório a uma espécie de autor de diário, denegando a própria pretensão romanesca do narrador). De tal modo, compreender o livro como testemunho é operação que adentra pouco à composição formal do próprio depoimento. Para ser um livro “de recordações”, o narrador deveria estar num ponto fixo, como acontece com Carlos de Melo. Devemos lembrar que o livro é figurado por Paulo Honório como um trabalho de “construção”, que avança (como fazer, *poiesis*) enquanto retroage (na *diegese*). Lembre-se que o livro abre com a perspectiva da construção: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.” Para Candido, como se nota, aparentemente foram de fato “dois capítulos perdidos”. A fortuna crítica dos “dois capítulos perdidos”, no entanto, só fez crescer de lá para cá, e encorpou-se com outros grandes analistas. Tomaremos aqui para análise ensaios de João Luiz Lafetá e Abel Barros Baptista.²¹³

Lafetá, em “O mundo à revelia”, faz uma leitura dos dois capítulos “perdidos” de modo a ressaltar a utilidade narrativa da construção. Estaríamos sendo bruscamente apresentados e dominados pela voz narrativa obstinada de Paulo Honório. Mesmo antes de ser um nome, a voz narrativa se impõe. Ela vem antes do nome, da contextualização de personagens, tempo e lugar. Ela se impõe a partir de um presente, impondo-nos uma personalidade narrativa. Nessa consideração, o livro é apenas um acessório e mesmo um pretexto para a melhor

²¹³ Outra boa análise é a de Rui Mourão, aqui menos utilizada apenas por preferirmos o ângulo mais distanciado de análise. Em Mourão adentra-se tanto nas árvores que a floresta parece ficar de fora. Experiência, de resto, que acaba fetichizando a própria operação técnica (algo assim também acontece na análise de Abel Barros Baptista: comentando-a, retomaremos a de Mourão). A propósito, Abel Barros Baptista comenta, sobre Rui Mourão, a ideia de que o leitor ache ser Graciliano o responsável inicial (e não Paulo Honório) pela ideia da ‘divisão de trabalho’. O que implicaria numa possibilidade desarrazada, pois destituidora da autoria. Daí a estranheza inicial. O que só aumenta quando ele escreve que poria o “nome na capa”.

verossimilhança da representação realista. Tomemos inicialmente um consenso crítico, o de *S. Bernardo* como a expressão da personalidade de Paulo Honório. O protagonista estaria a dominar todas as circunstâncias, por diversas estratégias e artimanhas, impondo sua personalidade à narrativa.²¹⁴ Personalidade que tanto é a do burguês açambarcador, que se apropria de tudo e de todos, em nome da acumulação de capital e poder, mas que também pode ser uma personalidade humanizada, a do culpado escritor de um romance, e que inclusive estabelece um diálogo horizontal com o leitor.²¹⁵

Seria útil precisar melhor essa onipresença de Paulo Honório. *S. Bernardo* é um livro de grandes vazios e grandes superfícies. Esvazia-se a cor local, a paisagem pela paisagem. Esvaziam-se momentos decisivos da trama: Paulo Honório não tem origem; as referências ao filho são mínimas; a carta é um episódio que se esvazia, bem como o suicídio de Madalena. Em compensação, há duas grandes superfícies: as longas conversas, girando pontos de vista (como bem notou Antonio Candido a respeito de *Caetés*) e o retrato detido de alguns personagens, implicando numa partilha de protagonismo não prevista nos planos do narrador. Não se fala de si sem a referência social, parece nos ensinar. Paulo Honório, portanto, mesmo que naturalize a ideologia do acaso e da culpa (o pio da coruja, os repentes com que muda de ideia etc.), acaba realizando literatura materialista, enganchando personalidade individual, sociedade e linguagem (vista como política) no mesmo procedimento.

Numa longa paráfrase dos dois capítulos iniciais, Lafetá destaca a “energia” com que se inicia o livro, colocando, sem qualquer explicação, o leitor no centro dos acontecimentos. Tudo com brevidade e sem transições. O leitor é invadido pelo projeto do livro, pelos vários nomes que compõem a trama, pelo fracasso imediato do primeiro projeto de livro, pelo fracasso do segundo projeto (Gondim), por aspectos parciais da fazenda, sem comentários, de modo seco e preciso (embora fragmentado), no plano da urgência inevitável que lança o leitor diretamente sobre os fatos.²¹⁶

²¹⁴ As análises de Lafetá e Baptista sugerem que isso se dê já a partir dos “dois capítulos perdidos”.

²¹⁵ Cf. na análise de *A formação da leitura no Brasil* (LAJOLO et.al, 1999)

²¹⁶ “Energia – é o que ressuma destas três primeiras páginas. O leitor dança entre nomes, profissões e características dos personagens que vão surgindo não se sabe de onde. Que é o Cruzeiro, a Gazeta, S. Bernardo? Que paisagem é essa que surge aos pedaços, aqui uma estrada, ali um pasto, adiante uma serraria? E, por fim, quem é este narrador que nos fala e

São movimentos bruscos que expõem Paulo Honório por inteiro. Destacam-se nos dois capítulos, portanto, movimentos bruscos, num imbricamento cerrado de ações e personagem. Paulo Honório está em seus atos e, se ele considera “dois capítulos perdidos”, não se trata disso, pois ali se cria sua figura.²¹⁷ O fato de Paulo Honório não desistir, porém, não significa que não passe por fracassos (o próprio fato de considerar, para si, e não para o leitor, como faz Lafetá, os dois capítulos perdidos, é exemplar). A análise de Lafetá prevê que a metalinguagem ali presente seja marca de caracterização do imbricamento de personagem e ação. “Paulo Honório nasce de cada ato, mas cada ato nasce por sua vez de Paulo Honório.” (ibid, p.76)

Em direção contrária, Abel Barros Baptista aponta a dificuldade de se conjugar a personalidade de Paulo Honório aos dois primeiros capítulos, pois escrever é, para o narrador, algo imprevisto e anômalo.²¹⁸ Depois de descartar tanto o projeto coletivo quanto a escrita de Gondim, Paulo Honório se obriga à escrita.²¹⁹ Além de projeto anômalo e imprevisto, o livro é definido no último capítulo como “ideia esquisita”:

O ponto essencial, que aliás define a originalidade de Paulo Honório, reside na decisão de fazer o que se julga incapaz de fazer – um livro – sem abdicar da condição de autor, designadamente sem deixar de apresentar o livro como resultado da sua iniciativa e objeto do seu domínio: por isso se mostra tão cioso do seu livro ainda antes de estar ele próprio a escrevê-lo [sendo que já o está escrevendo, acrescentamos]. A escrita de Paulo Honório desvia-se do programa do livro de Paulo Honório, e aquela descontinuidade entre a vida e o livro reproduz-se enquanto descontinuidade entre a decisão do livro e a

parece dispor assim das pessoas que o cercam? Que livro é esse, que deseja tanto escrever? Apenas uma voz narrativa, falando em primeira pessoa, o dirige. E dirige o resto também – os outros personagens e o projeto em execução. Sua força cobre tudo, e aquilo que de mais forte nos fica das páginas iniciais é a impressão da sua figura. Sem nos dizer nada explicitamente sobre si mesmo, fornece-nos no entanto a sua imagem: um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos.” (LAFETÁ, 2004, p.74-75)

²¹⁷ “Fomos já introduzidos em seu mundo – um mundo que, em última análise, se reduz à sua voz áspera, ao seu comando, à sua maneira de enfrentar os obstáculos e vencê-los. Um mundo que se curva à sua vontade.” (LAFETÁ, 2004, p.75)

²¹⁸ “Convém ter em conta que a descontinuidade entre a vida e a escrita de Paulo Honório está claramente inscrita no romance: escrever é, para o próprio Paulo Honório, não apenas uma experiência inédita, mas uma ação imprevista e anômala na sua vida e na sua relação com o livro.” (BAPTISTA, 2005, p.131)

²¹⁹ “Paulo Honório não acredita que o fato de ter vivido a sua história o torne mais habilitado do que qualquer outro para a escrever; pelo contrário, julga-se mesmo o menos preparado, e daí que sublinhe na narrativa que escreve um acréscimo de veracidade e, ao mesmo tempo, mas com maior insistência, um déficit de literatura. A verdade é que começa a escrever: nesse momento imprevisto e anômalo, a vida de Paulo Honório está a ser afetada pelo livro que deverá contar a vida de Paulo Honório.” (ibid, p.132)

emergência da escrita. Do Paulo Honório dono e senhor da escrita dos outros, passamos ao Paulo Honório dominado pela própria escrita: na passagem da decisão do livro ao momento da escrita há uma perda – perda da determinação, do domínio, do programa. No fundo, perda do livro por força da emergência da escrita. (ibid, p.132)

Comentando o trecho sobre a divisão do trabalho, Baptista faz duas notações: não há menção à ‘incompetência literária’ de Paulo Honório; não há menção ao fato do livro tratar da vida de Paulo Honório. É só no segundo capítulo que se atribui “incompetência”. A primeira constatação é que a divisão do trabalho não exclui a autoria, ainda que não se possibilite aí a assinatura do projeto: Paulo Honório divide as tarefas e as propõe aos amigos, que consentem, acatam.²²⁰ O plano, as despesas, o nome na capa são situações de poder.²²¹ Apenas os ‘rudimentos de agricultura...’ o colocam no mesmo nível dos demais participantes (e não autores). O que o coloca em posição de apropriação legítima de trabalhos de outros, postos, como dissemos, sob abstração. A divisão do trabalho, nesse sentido, é uma posição de domínio. Assemelha-se, para Baptista, ao projeto de dominar e fazer progredir S. Bernardo-fazenda. Mas não se trata da mesma coisa, pois ali o que o orienta é uma ‘ideia esquisita’ (ocorre que só ficamos sabendo disso no último capítulo, o que compromete a leitura algo fenomenológica de Baptista), embora do mesmo Paulo Honório proprietário rural.²²² Como postulamos anteriormente, e em contrariedade ao que postula Baptista, tratam-se de projetos, o do livro e o da fazenda, apontados como problemáticos pelo próprio narrador.

De qualquer forma, mesmo que não o tivesse escrito, mesmo que usasse a divisão de tarefas, seria a assinatura que o consagraria como autor: o livro seria dele mesmo com aquele processo de escrita. Obviamente a condição da ‘divisão de trabalho’ implica numa

²²⁰ “Mas não temos aqui apenas o episódio isolado e circunstancial do afastamento de Paulo Honório da condição de autor pela força do gosto do mando, da teimosia ou da ignorância: o primeiro capítulo, porque nele se narra a destruição de uma estrutura de autoridade por aquilo mesmo que a define, é o *lugar da assinatura que não chega a ter lugar*.” (BAPTISTA, 2005, p.135)

²²¹ “Tudo está dito com à vontade que mostra como o narrador achava muito natural aparecesse como autor. Afinal, logo antes lembrara que as despesas seriam também suas... Dinheiro, Paulo Honório se afanara em possuí-lo.” (LIMA, 1966, p.60)

²²² “na decisão do livro há uma linha de ruptura e uma linha de continuidade inseparáveis, como se Paulo Honório procurasse fazer o que sempre condenou sem deixar de ser o mesmo Paulo Honório.” (BAPTISTA, 2005, p.135)

subalternização da escrita, que representaria apenas uma das tarefas de construção do livro, uma técnica auxiliar, componente de um empreendimento que exige a reunião de pessoas, talentos e atividades diversas, pelo que Paulo Honório, uma vez concluído todo o trabalho, ao 'pôr o nome na capa' estaria a assinar a globalidade do empreendimento... (ibid, p.137)

Paulo Honório não se deixa ficar indiferente a essa subalternização. Isto é, ele não aceita a ideia de que a escrita acabe se resumindo a um contrato no qual ele é o proprietário:

a ficção de Paulo Honório como autor que não escreve, recortando com maior nitidez o percurso da assinatura, expõe com notável precisão essa ficção camuflada inerente à assinatura de um livro que, no momento em que o texto se lança no seu caminho próprio, não é já decisão ou intenção, mas esforço de reapropriação. (ibid, p.139)

Mas de onde vem o fracasso do plano inicial? Obviamente, não só das idiossincrasias de Nogueira ou de Gondim. Há uma recusa em manter a escrita como aspecto secundário do projeto autoral. Se se aceitasse a “língua de Camões”, a norma estaria acima do estilo, tornando a escrita padronizada, imitável, distante do projeto individualizado que a orientará (e que estava na origem também). Desse modo, o primeiro a ser descartado é Nogueira, para que prevaleça, ainda no plano da divisão, ao menos o estilo. Depois de alguns trechos já escritos, também Gondim é descartado, e de novo se coloca a questão da língua (oral, regional e a língua literata, pernóstica, acadêmica) em primeiro plano. Porém, o mais decisivo, diz Baptista, não é a recusa de que “a literatura é a literatura”, como postula Gondim. Entra em jogo a própria materialidade da escrita, a resistência física ao ato da escrita, que não é uma folha em branco simples de se preencher, automaticamente:

os capítulos escritos pelo Gondim não lhe devolvem o discurso, e Paulo Honório não reconhece neles a sua voz: já não se ouve, o solilóquio perdeu-se. Paulo Honório recusa-se autorizá-los com a sua assinatura. Mas o mesmo gesto faz de Paulo Honório um autor sem livro, ou melhor, faz da sua autoridade uma autoridade sem autor: porque o impede se apropriar, pela assinatura, do texto de Gondim, e não por honestidade, mas porque, paradoxalmente, ao apropriar-se do texto do outro, Paulo Honório seria desapropriado do seu livro: não saberia o que estava a assinar, deixaria indeterminado o valor e o lugar da sua assinatura e, sobretudo, ficaria desde aí incapaz de controlar ou sequer reconhecer a sua relação com a própria assinatura. O percurso da assinatura completa-se sem que a assinatura como projeto ou intenção chegue a coincidir com a assinatura como reapropriação. O primeiro

capítulo é o lugar de uma assinatura que não chega a ter lugar. (ibid, p.143-144)

Sobre o segundo capítulo do romance, Baptista destaca o pio da coruja, que entra em cena: “Há um pio da coruja contemporâneo do derradeiro fracasso, e há um novo pio de coruja que antecede imediatamente a emergência da escrita.” (ibid, p.144) Se o projeto falhara e fora abandonado, descontinuando o andamento interno da história, só a reemergência do passado o fará entrar de novo em continuidade. Apesar de tudo, mantém-se o eixo do trabalho, a ideia que, agora sabemos, é a de contar o que chama “a minha história”, só que, agora, “sem colaboradores nem intermediários – o livro e a assinatura do livro enfim legitimados pela plena presença do autor.” (ibid, p.144) Agora, a declaração da “incompetência literária” se liga ao novo projeto de livro. Volta-se ao projeto inicial, onde ele, logicamente, estaria querendo “bancar o escritor”, pondo seu nome na capa etc. A ideia, portanto, é de não aceitar tal fingimento, aprofundar-se na verdade do livro. A própria ideia de bancar o escritor se relacionava a vantagens ‘artificiais’, o milheiro vendido, os elogios no jornal (na mesma lógica da construção da escola) etc. Ou seja, a ideia da ‘divisão do trabalho’, à luz do segundo capítulo, mostra que Paulo Honório queria um livro sem suas marcas de despreparo, mas com sua assinatura privilegiada. A escrita impõe que se questione o seu sentido (como se saberá no capítulo 19 e no final), o que não ocorria nem no ‘fito na vida’ (a sede de apropriação) nem no projeto da ‘divisão do trabalho’, em que se narraria sem questionamentos quanto ao sentido e à unidade entre autor e obra.

Por sua vez, “contar a própria história” acaba se desfazendo enquanto motivo essencial da narrativa. É preciso precaução quanto a atribuir de imediato um valor autobiográfico ou confessional ao texto, uma vez que não há intenção de exemplaridade ou originalidade da vida, admitindo até que poderá suprimir passagens úteis, incorrer em redundâncias insignificantes etc. A declaração de que quer contar a sua história só surge no segundo capítulo:

Provavelmente, uma tal declaração não teria lugar no livro inicialmente projetado. Aqui, tem lugar justamente na ausência do livro projetado e a sua função não se resume a anunciar a natureza da história: delimita uma fronteira entre a parte do livro que conta a “minha história” e a pequena parte do livro que conta a história do livro e de que, entretanto, a “minha história” se manteve intacta. Assim, a narrativa do fracasso e do começo repentino ficaria à margem, antes de o livro começar verdadeiramente.” (ibid, p.149)

Há que se distinguir a história da vida da história do livro, embora formem uma unidade orgânica, pois o livro é a história de um livro sobre a história de uma vida, tensão que não resolve a vida, mas a significa: o fracasso é inevitável, se o ângulo for o do “fito na vida”.

Esta particular articulação de duas histórias recebe um nome próprio conhecido: autobiografia. Neste caso, a condição de possibilidade da narrativa autobiográfica tem uma pesada conseqüência: o livro conta uma história que não é a história que Paulo Honório quer contar, ou, em termos mais rigorosos, ainda que menos claros, o livro conta a impossibilidade de Paulo Honório contar a história que tenciona contar. (ibid, p.150)

Mas não é o que o segundo capítulo nos diz, pois abre com a afirmação de que Paulo Honório já começou o livro e fecha com a afirmação de que ainda não principiou a escrever o livro (isto é, sua essência). Mesmo assim, ainda se foge do processo: o pseudônimo intentado segue essa orientação de recusa. “Paulo Honório, ou melhor – a distinção é agora indispensável, embora incômoda –, aquele que diz chamar-se Paulo Honório não porá o seu nome na capa.” Ocorre que a decisão do pseudônimo advém da impossibilidade da divisão do trabalho, que lhe possibilitaria pôr o nome na capa. “Assim, Paulo Honório escreve o livro em função do pseudônimo, não recorre ao pseudônimo para publicar um livro já escrito.” (ibid, p.152) Está claro que se trata menos de autobiografia que de ficção.²²³ Já no primeiro capítulo: “João Nogueira queria o romance em língua de Camões.” Contar a sua história, com pseudônimo, implica em destituí-la do intuito confessional. O pseudônimo implica em ficcionalidade:

²²³ A questão é: “ou Paulo Honório assina o livro com o seu nome próprio, e nesse caso não revelará certos fatos, ou assina com pseudônimo, caso em que os revelará. Numa primeira análise, portanto, a possibilidade e a veracidade da narrativa autobiográfica depende de a assinatura ocultar o nome próprio do autobiógrafo. Mas a conclusão deverá ser mais radical: em qualquer dos casos, a assinatura produz, por si só, um *suplemento de ficção* que afeta irremediavelmente toda a narrativa.” (ibid, p.153)

A ficção é isso: o conhecimento e a eficácia de um “como se”, e a ficção do livro, como se vê, funda-se num peculiar comércio entre nomes e assinaturas, que, uma vez em marcha, não tem retorno viável – como se os nomes se libertassem e se pusessem a escrever livros sozinhos. No fundo, aquelas duas ficções, aparentemente simétricas, em rigor de natureza diferente, coincidem afinal num ponto: é preciso tomar o livro como se o seu autor se chamasse Paulo Honório. (ibid, p.154-155)

A discussão sobre a escrita é a dissolução/incorporação do manifesto de Graciliano Ramos no curso mesmo da narrativa, retomando, por outro ponto de vista ideológico, embora também de estrato médio, os narradores tardios de Machado de Assis, narradores que o tempo todo pontuam o texto com discursos de autoconsciência e explicitação do fazer literário, naquela perspectiva de desvendamento da ilusão ficcional, desfazendo por um lado e refazendo por outro o pacto afetivo com o leitor. Graciliano, porém, põe o fazer literário no mesmo plano dos dados da fábula. O fazer literário enquanto vivência não só intelectual como física, exaustiva, surpreendendo o leitor com a materialização ao vivo da tarefa narrativa.²²⁴ A cultura letrada como roupa de tamanho diferente dos usados pelo índio caeté, o bicho subterrâneo, o menino em *Infância*. O manifesto modernista que ele escreve em *S. Bernardo* é a voz do inadaptado, daí o pessimismo quanto ao processo histórico. Os autores canônicos do modernismo da vanguarda são nomes urbanos, habitantes das metrópoles e receptivos ao novo.

A construção em abismo, a escrita sobre a escrita, é uma constante na obra de Graciliano Ramos. Deve-se atentar para o fato de que o modo pelo qual o escritor fez tal testemunho foi também objeto de sua intensa reflexão. De tal forma, há testemunho, mas há também reflexão sobre o testemunho. Romances dentro de romances, romances sobre romances. O que dá um caráter cosmopolita ao texto de proposta regionalista, inserindo-o no debate culto e urbano. A metalinguagem seria o instrumento de que se serviu Graciliano para o combate às formas estereotipadas do discurso literário, seja a transparência pretendida pelos romancistas de trinta, seja o formalismo modernista da década

²²⁴ “Durante todo o tempo Paulo Honório redigia eram as páginas que vínhamos lendo. Terrivelmente inábil, sem saber como iniciar a narração, lança-se à tarefa começando por declarar a sua perplexidade. E todo o trecho ganha expressividade nova ao percebermos que aquela conversa prévia não revela apenas a condição intelectual do personagem e é denunciadora da sua atualidade psicológica: anotando aquela lenga-lenga, está é procurando fugir à confissão direta e franca.” (MOURÃO, 2003, p.59)

de 1920, o que, no limite, seria um combate também ideológico contra as formas de discursos de reprodução social. Ora, temos aqui a análise da metalinguagem, pois na mesma medida em que é posicionamento literário, é também um recurso que situa Graciliano Ramos como realista que não aceita bem o texto, isto é, que pensa ser frustrada de antemão a possibilidade de redenção pelo literário “tradicional”. A metalinguagem dá conta justamente da frustração diante da falta de lugar no mundo social para a sensibilização. Exige-se do escritor a postura de fazer a literatura agir como negatividade diante do mundo administrado, pois a escrita condicionada seria cumplicidade com a barbárie.

6.3 DEPOIS DOS DOIS CAPÍTULOS PERDIDOS

Se são dois capítulos perdidos, o que não é perdido? A representação, no entender de Paulo Honório. Representação do seu fito na vida (adquirir a fazenda), representação do retrato moral de Madalena etc. Representação, principalmente para os nossos interesses, das relações sociais no âmbito da ruralidade brasileira. Mas não se abandonará a escrita. Pelo contrário, ela já está instalada no plano mesmo da representação, com o compromisso do leitor. Assim, ela irá e virá.²²⁵ De qualquer forma, a questão neste trecho da análise se baseia na pergunta do romance rural: como, em *S. Bernardo*, se representa o mundo rural? Qual a especificidade local da revolução burguesa “difícil”? A inserção do rural (assim como a do próprio “livro”) na dimensão do capitalismo é evidente.

A escrita do livro “S. Bernardo”, por Paulo Honório, é um problema que cresce com o desenvolvimento do enredo do livro de Graciliano Ramos. A linguagem vai sendo discutida desde o início e não apenas no plano da metalinguagem. Trata-se da busca de uma linguagem para o livro de Paulo Honório que seja sentida como verdadeira pelo personagem. Paulo Honório quer

²²⁵ “À medida que nasce o tempo do relato do personagem, é forçado o contraste entre ele e o tempo da atualidade do narrador, de forma que vemos superfícies num incansável movimento de submergir e emergir.” (MOURÃO, 2003, p.59) Também para Mourão, “imaginamos apenas que o personagem no presente – um eterno presente que se renova – acha-se assentado a uma mesa e move a pena. Só temos noção do avanço do tempo porque, cada vez que emergimos, o trabalho de Paulo Honório está mais adiantado.” (ibid, p.63)

a linguagem útil, pois é dessa forma que vê a construção do mundo. Mas a construção do livro demanda uma linguagem não instrumental, daí o desacordo. Assim, depois dos “dois capítulos perdidos”, a objetivação da vida rural de fato se inicia pela representação, pela entrada em cena dos demais personagens e pela relação que vai se estabelecer entre o fazendeiro e Madalena.

Parte-se *ab ovo*, do aprendizado da escrita na cadeia, relatado no terceiro capítulo. Ali já se estabelece um primeiro conflito de linguagem (similar ao do fazendeiro com a esposa): o bacharel Padilha é o oponente mais presente do livro, o polo oposto ao de Paulo Honório. É dado como inútil, voltado à literatura falsamente bela, e isso fica caracterizado pelas ações de Padilha lidas pelo fazendeiro. Assim, quando Padilha vende a fazenda a Honório, compra tipografia, funda jornal e vai ser intelectual de província, algo inútil para o direto Paulo Honório.

Outra linguagem a ser confrontada é a de Seu Ribeiro, considerada no plano da retórica da antiguidade, com escrita de arabesco: “palavras misteriosas de pronúncia difícil” (RAMOS, 1953, p.37) Seu Ribeiro é o personagem que representa o mundo rural sob ordem moral estabilizada, hoje, no plano revolucionário em que se ambienta o livro, sem vigência.

Também teremos a entrada em cena de D. Glória, identificada como leitora ociosa de romances. Assim, os três personagens referidos apontam para concepções de linguagem com as quais Paulo Honório não tem afinidade e por isso critica. Porém, justamente quando do encontro com D. Glória é que Paulo Honório voltará a considerações de ordem de construção ficcional semelhantes às do início do romance. No capítulo 13, portanto, ele revela que a conversa que transcreveu não aconteceu como narrada. Ou seja, também ele, Paulo Honório, “acanalhou o troço” (na crítica que faz no início do romance à linguagem literária de Gondim), pois confessa a estilização literária, a presença da forma.

Se Paulo Honório não sabe por qual motivo escreve, persigamos essa dúvida. Narrar o fito na vida (adquirir a fazenda), traçar o retrato moral de Madalena são soluções que se integram no plano intencional do romance de Paulo Honório. A entrada em cena de Madalena, nesse sentido, vai oferecer o contraponto necessário para a linguagem que se aprende e se usa na escola (afinal, trata-se de uma professora) e para a linguagem “matuta” com que Paulo Honório relata o mundo.

Os estudos de Madalena (e os de Padilha) são incompatíveis com a representação (e a vida) rural. São linguagens, as letradas, que se misturam com opiniões sobre política, com comunismo e com objetivos que Paulo Honório não alcança: “Estudam a vida inteira nem sei para quê!” (ibid, p.81)

Mas veja-se que Paulo Honório também sabe fazer poesia: “Afastou a frase com a mão fina, de dedos compridos.” (ibid, p.88) Sem que o narrador perceba, a linguagem noturna da poesia contamina aqui e ali a linguagem “matuta”, diurna, do plano da representação objetiva. No entanto, a constatação da incompatibilidade de “sintaxe” entre o narrador e a esposa só faz crescer no romance, culminando no episódio de outra escrita, a da carta de Madalena, desfeita em fragmentos e que, mesmo nesses fragmentos, é ilegível para Paulo Honório.

É no capítulo XIX que fazenda e livro se fundem, pois ali também se fundem presente e passado. A fantasmagoria impera e a escrita é assumida como necessidade imperativa: “sou forçado a escrever” (ibid, p.101) O capítulo mostra como Paulo Honório representa a linguagem obscura (para ele) de Madalena. Como as palavras dela eram indefiníveis, a solução é: “Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão.” (ibid, p.101) A imersão no diálogo intimista, portanto, à maneira da relação de um leitor com a poesia.

A partir da segunda metade, o que temos é a extensão dos conflitos de linguagem no plano da prática, da vida na fazenda. Estão ali reunidas, no palco preferido de Paulo Honório, todas as linguagens, D. Glória, Padilha, Madalena. De fora da cena linguística ficam os trabalhadores, pois são “molambos”, folhas em branco para o mando autoritário ou para as ideias comunistas de Padilha e Madalena.

É sob o invólucro do ciúme que o conflito de linguagens terá desfecho. A violência, portanto, é trazida para a discussão de linguagem, pela incompatibilidade entre a palavra letrada e a palavra matuta. A literatura que se erige da prática rural é “resumida; matuta” (ibid, p.160)

Será no último capítulo que o narrador voltará a reunir os nós, atando o fim ao início numa escrita infinita. Relata novamente o início do livro: “De repente voltou-me a ideia de construir o livro. Assinei a carta do homem dos porcos e, depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um

capítulo.” (ibid, p.188) Que capítulo será esse? O primeiro? O último? Não importa mais, o livro é um projeto infinito agora, melhor que a insônia (na última degradação que faz da própria leitura): “E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos.” (ibid, p.195)

Como epígrafe deste capítulo citamos o romance de Italo Svevo e gostaríamos de esclarecer alguns pontos. Assim, quanto a uma espécie de movimento metafísico, *S. Bernardo* parece ir na mesma direção de *A consciência de Zeno*, onde a intenção é tornar a consciência linguagem, num narrador que repassa, entre culpado e conformado, sua vida. O procedimento, entretanto, é oposto: em Svevo, alongamento narrativo, em Graciliano Ramos, a concisão e a elipse. O ponto de vista também diverge: Zeno é mais próximo aos narradores da fase madura de Machado de Assis, com a indiferença irônica (ou cômica) falando o pessimismo. *S. Bernardo*, por sua vez, mesmo que irônico é também dilacerado, com passagens algo expressionistas. O capitalismo, em ambos, aparece sob o mesmo teor de podridão. O capitalismo financeiro da Trieste de Svevo, na ponta do desenvolvimento industrial, aliena, submete e dissolve as vidas humanas tanto quanto o capitalismo da retaguarda rústica da Viçosa alagoana do médio proprietário que é Paulo Honório. Em Svevo, há maior oscilação social, mas nada nunca se perde: Zeno não troca de posição social do início ao fim do livro. No livro de Graciliano Ramos a mobilidade do protagonista o leva de órfão pobre e analfabeto a proprietário e escritor. Ora, nem a promessa de instalação de uma revolução burguesa, encaminhada com a Revolução, nem a própria ascensão social do narrador o desloca da origem rural. Ele se torna um escritor que pretende uma linguagem pobre, portanto, ao contrário do narrador de Svevo. Ao abrir mão dos períodos no modelo de Camões, da língua literária oficial, o narrador volta a suas origens analfabetas, recusando mesmo o plano cogitado inicialmente de adquirir uma supremacia qualquer pela própria edição do livro de suas memórias. Não quer o livro como status social, portanto, mas como linguagem rústica, agreste.

O rural entra no livro, menos pela exposição do pitoresco e mais pela opção discursiva de sua narração. O viés proprietário, naturalmente, está presente o tempo todo. Na composição dos diálogos, por exemplo, Paulo Honório os expõe e os comenta, mas também os recusa (como no episódio do

trem, no capítulo XIII, quando nos afirma ter cortado uma boa parte da conversa). É na posse dos diálogos que ele expõe sua verdade. Dono do arbítrio, conduz as bifurcações narrativas sob a perspectiva do repentino. No plano objetivo, da vida na fazenda, a representação rural é realista na medida em que é esparsa e sintética, praticando a apresentação lacunar, que oferece totalidade, mas se recusa à completude. Alguns detalhes (uma estrada, uma cor, uma parede), justapostos à linguagem pobre (que advém do plano subjetivo), é que compõem o todo.²²⁶ O mesmo tipo de aproximação, também lacunar, note-se, que se faz com relação a Madalena, que também nunca se esgota em completude (e, pior, conduz mesmo à incompreensão, na perspectiva de Paulo Honório).

De acordo com o estudo de Lafetá, no terceiro capítulo, quando Paulo Honório começa a narrar “sua história”, acelera ainda mais o andamento, retendo os acontecimentos principais. Não há justificativas, nem reflexões. Dentre os dois modos mais básicos de narração, recusa-se a cena e se adota o “sumário narrativo”, expondo a atitude do narrador, mais do que cenas.

Na equação entre escrita e representação, *S. Bernardo* parece articular num todo complexo a discussão sobre o fazer literário e a investigação sobre as relações entre desejo e reificação. Essa discussão ocorre no livro basicamente pelo contraponto insistente e tenso entre procedimentos da forma e figurações específicas da formação social rural. Parece haver no livro, a partir de procedimentos formais modernistas (para além de outras influências) como a simulação irônica (o livro dentro do livro e a escrita como matéria ficcional) e como o procedimento do corte (a depuração algo fragmentária da sintaxe encaminhando o discurso à síntese), um travamento social específico que a eles se contrapõe. A marcação histórica, que vai da crônica do interior rural aos dilemas revolucionários do Brasil e do mundo naquele período, aliada à justificativa social da existência (a tirada ideológica do homem feito pela “profissão”) e à onipotência – caracterizando-se pelo discurso vingativo do enjeitado num mundo condicionado –, parecem constituir a ferrugem social

²²⁶ Luís Bueno comenta a crítica de Aderbal Jurema (publicada em 1934 no *Boletim de Ariel*), na qual se contrastam os romances de Lins do Rego e de Graciliano Ramos. O crítico de esquerda defende que, mesmo que *S. Bernardo* seja livro melhor, é no livro de Lins do Rego que aparece com nitidez a descrição dos “cabras do eito”, sendo, nesse sentido, mais revolucionário, ideologicamente falando. A crítica de Jurema parece sugerir, pois, que o livro de Graciliano, mais intelectualizado, se recusa a tal pretensão de continuidade fotográfica, perdendo, pois, em captação da realidade imediata.

formativa local que se impõe ao procedimento formal universal, configurando importantes aspectos na crise moderna da literatura nacional. A precisão formal modernista, portanto, é posta em xeque, mostrando-se tensionada por certo expressionismo de fundo social. Por outro lado, o discurso formativo, de configuração de uma dada situação estrutural, especificamente orientada pela perspectiva rural, nesse sentido, apresenta-se travado por uma dificuldade de forma, tal qual expressa nas inúmeras passagens de metalinguagem.

Abordemos inicialmente essa dificuldade da forma: a literatura para o narrador e protagonista Paulo Honório resume-se aparentemente a um fazer e é com essa obsessão pela condição da escrita como um trabalho penoso psicológica e fisicamente que Paulo Honório irá escrever o romance que supostamente já está escrevendo, resultando na “prosa áspera” de que fala Antonio Candido (2006, p.21). Afirmar a escrita como um fazer opõe-se nitidamente a qualquer concepção idealista da obra literária, ou seja, da escrita como intuição e expressão. E apesar de ficcionalmente *S. Bernardo* ser um livro escrito por um personagem que assume não saber escrever literariamente, a obra escrita por Graciliano Ramos quer ser, como qualquer livro, um modo perfeito e exemplar do fazer literário, impondo-nos a disjunção crítica entre autor e narrador. Desse modo, a complexa articulação entre uma escrita supostamente pobre e uma fatura nitidamente clássica pelo seu despojamento é um dos problemas que o livro propõe e resolve. Há todo um estudo do processo operativo da escrita, o que aproxima e ao mesmo tempo distancia o autor do engajamento via materialismo histórico, tão presente no horizonte de muitos escritores da década de trinta. Aproxima pela similitude do fazer literário ao fazer material. E distancia, pois a metalinguagem funciona como ironia ao mero reducionismo da obra reflexa.

Em *S. Bernardo* a discussão sobre a linguagem se dá na contraposição entre a linguagem de quem não sabe, mas é autêntica, à de quem sabe, e que por isso deve ser vista como dissimulada. Trata-se, no plano diegético, da desconfiança do iletrado em relação ao letrado. Até o ciúme de Paulo Honório por Madalena torna-se ciúme intelectual, envolvendo, basicamente, todos os letrados de seu meio social: o padre, o juiz, o jornalista, o advogado, o guarda-livros, o professor. Inicialmente, a figura que Paulo Honório dá de si é a do açambarcador que se vale da racionalidade e do cálculo para dominar. Todo o

projeto literário, porém, desfaz-se diante de sua insatisfação. Para quem pretendia citações latinas no projeto inicial, assumir a língua falada como modelo para sua escrita é uma mudança e tanto. O narrador ressalta todo o tempo seu despreparo para a atividade com a linguagem, como nas passagens seguintes, colhidas a esmo no romance: “isto vai arranjado sem nenhuma ordem”, “Não pretendo bancar escritor”, “Sou incapaz de imaginação”, “Escutei uma hora, desejoso de instruir-me. Não me instruí”, “Encontrei diversas palavras desconhecidas, outras conhecidas de vista, e a disposição delas, terrivelmente atrapalhada, muito me dificultava a compreensão”, “Li-a saltando pedaços e naturalmente compreendendo pela metade, porque topava a cada passo aqueles palavrões que a minha ignorância evita”, “depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo”.

Apesar disso, Paulo Honório tem clara a direção estética de suas memórias, contrapondo-a explicitamente às posições “literárias” da escrita. A escrita para Paulo Honório é um ser estranho, diferente da naturalidade com que lidam com ela os personagens intelectualizados. É significativo o fato de ter adquirido a escrita em confinamento na cadeia, com alguém que não sabia ensinar. Fiel a essa origem, ele fará campanha por uma linguagem orgânica, igualmente de nascimento pobre. A estratégia do rebaixamento é um artifício de convencimento, num plebeísmo que se quer modelo de escrita brasileira. Em tal sentido, Graciliano Ramos expõe o narrador Paulo Honório vociferando contra todos os personagens letrados da trama, mostrando, paradoxalmente ao seu rebaixamento intelectual, notável noção estética.

Muitos intérpretes analisaram a figura de Paulo Honório mais por seu passado, o homem que tudo quer possuir, inclusive pessoas, do que por seu presente de escrita, isto é, um indivíduo que quer ser levado pela escrita, uma conquista inútil em termos de posse, um despossuir-se. A escrita é a aceitação de uma antieconomia. Por isso, contraria a intenção de lógica burguesa (da mercadoria) presente na proposta inicial da escrita de Paulo Honório. Ora, o que ajuda a garantir autenticidade crítica à prosa de *S. Bernardo* é a própria ação de narrar enquanto se escreve, ou seja, o recurso à metalinguagem. A pobreza da linguagem (sem recursos “literários”) implica na aceitação do prosaico em detrimento do lírico. Paulo Honório não dispõe de garantias prévias de que sairá vitorioso da escrita do livro (e chegar ao nó que o suicídio de Madalena lhe

impôs). O que lhe dá uma possível liberdade de ação, escrevendo a partir de sua suposta ignorância. A análise de Rui Mourão aponta como diferencial o fato de Paulo Honório comparecer na trama “enquanto” a escreve, ou seja, o fato de que a estrutura da narrativa se dá pela consciência de sua implantação. Mourão aponta que Graciliano Ramos teria simulado a sintaxe mental do outro, Paulo Honório e seu estilo de claudicante inabilidade, mas que a objetividade da confissão é inevitável diante do senso de praticidade do fazendeiro.²²⁷

Mas quem é Paulo Honório? Um *alter ego* (ou um pseudônimo a complicar a autoria) de Graciliano? Como isso se resolve na fatura literária, em termos de construção de personagem e de linguagem? É possível verificar que há forte homologia entre a linguagem de Graciliano e a de seu personagem. Graciliano faz pobre a linguagem de Paulo Honório, mas sem a “contribuição milionária de todos os erros” de Oswald de Andrade. Parece defender uma ética da literatura simples e prática, clássica (*le mot juste*, de Flaubert), embora o fragmento seja o seu reino. A escrita em *S. Bernardo* é descontínua, fragmentária, de enunciados sempre incompletos. A consciência de Paulo Honório (bem como a estrutura do livro) é descontínua, com elementos heteróclitos do discurso do poder (a naturalização introjetada da violência) e do discurso da servidão (em sua “inferioridade” intelectual). Descontinuidade que ocorre também entre a realidade e os devaneios de sua abordagem. Recursos ficcionais modernos para trabalhar um mundo arcaico sob o impacto da modernidade. A apresentação das imagens no livro é analítica, fazendo-se também por elipses e lacunas. Assim, na leitura, vamos recebendo pouco a pouco fragmentos da imagem do todo, seja da paisagem ou dos personagens. Ora, o próprio romance nasce como proposta de fragmentação, de decomposição do processo literário. O relato em primeira pessoa, por sua vez, ajuda a criar a dimensão de uma literatura “sem literatura” na medida em que potencializa a instabilidade sobre a autoria do discurso (a paternidade é do autor ou do personagem?). No reconhecimento de suas feridas humanas é que Paulo

²²⁷ “Vencidas essas linhas de tergiversação inicial, Paulo Honório vai cair em cheio na confissão, com todo o senso de objetividade que o caracteriza. Olhando por esse ângulo, percebemos como os dois planos da composição se encontram profundamente penetrados. A passagem de uma superfície a outra corresponde a simples variação de perspectiva para a contemplação do mesmo fenômeno. E sentimos que o sopro de vida que anima os dois primeiros capítulos é mais verdadeiro e convincente do que supúnhamos. Aquelas páginas não oferecem informações sobre a vida, porque são a própria vida acontecendo.” (MOURÃO, 2003, p.59)

Honório se dá à escrita, o que por si só dá conta do ascetismo de Graciliano. A escrita é assim a mortificação necessária ao luto de Paulo Honório, outro modo de inseri-lo no mundo da realidade física. Por outro lado escrever o romance *S. Bernardo* implica no posicionamento superior do narrador, sendo a discussão do livro (enquanto autolegitimação) instrumento de controle do narrador sobre os fatos. Nada é mostrado (nem a carta de Madalena, nem os trechos do livro produzidos pela 'divisão social'), tudo é narrado. Só há Paulo Honório, ele é o livro. Portanto, algumas perguntas se abrem. Há autonomia entre a narrativa e a constituição do personagem? Há autonomia entre livro e personagem? Como seria se o livro fosse narrado por um narrador externo (por exemplo os dois primeiros capítulos, já bastante discutidos por Abel Barros Baptista – qual o significado de não pertencerem a um narrador externo?) Um realismo diferente surge aqui (aceitando que há vários realismos e que a formação histórica vinculada e dependente impõe um modelo diferenciado) e é preciso desvendá-lo mais a fundo.

Impõe-se aqui uma discussão dos aspectos formativos abordados no romance. Graciliano Ramos insistiu sempre na existência de duas literaturas no Brasil: a dos letrados, identificados ao poder, e os novos escritores, marcados pela literatura suada e ordinária. Há toda uma mitologia à moda vanguardista de escritores bárbaros, “sertanejos” e retirantes, cangaceiros que afrontariam o poder (e o poder literário) burguês. Em termos do sistema literário nacional, porém, a proposição de uma literatura bárbara é negação do suposto formalismo dos modernistas do Sudeste, cujo primitivismo era de outra natureza, mais mítica que social.²²⁸ Luís Bueno (2006) escreve que 22 e 30 partem do mesmo desejo de fazer arte brasileira, com linguagem coloquial e aproximação à realidade nacional, mas que a realização estética é muito diferente. Cita a substituição de prestígio no campo literário e cultural, no predomínio da poesia em 22 e da prosa romanesca em 30 (esta também é a opinião de Lúcia Miguel-Pereira, de que teria havido mudança de mentalidade e a necessidade de explorar as existências

²²⁸ As polêmicas tenderam a diminuir, mas um nome como Oswald de Andrade não abaixou as armas, como no artigo publicado na *Revista do Brasil*, em maio de 1941: “A literatura de tração animal prolonga-se entre nós. (...) Toda a obra de José Lins do Rego é uma carrocinha de padeiro. Verdade seja dita, hoje as carroças de pão têm mais utilidade do que as caleches. Entre nós, só o Modernismo faria mover a técnica da narrativa, dando-lhe o nervoso dos desenhos animados, as ondas líricas da inconsciência e as alturas da invenção intelectual.” (ANDRADE, 1992, p.66)

possíveis num ambiente revolucionado) e a mudança de escala da produção literária com o mercado de trabalho estatal e privado para a intelectualidade, onde a própria literatura passaria a oferecer a possibilidade da profissionalização. Além disso, o mundo de 30 seria o do desencanto com o liberalismo e do enfrentamento com a incompletude do presente.

Sabemos que uma das conquistas das vanguardas do Modernismo, a pesquisa estética livre, envolvia o apagamento de fronteiras entre prosa e poesia, acentuando a dimensão textual (na dupla *Miramar/Macunaíma*). A entrada em cena dos autores da década seguinte se faz quase sempre pela reintrodução das marcas distintivas de gênero, encaminhando-se, porém, para outras misturas (como a crônica, a reportagem etc.). A ideia de que a prosa de 22 rompe com a concepção tradicional de romance, instaurando a noção de trabalho textual, fruto da reflexão irônica sobre o alcance da linguagem, não exclui a constatação de que o grau de referencialidade foi também intensificado. Ora, a prosa de 30 parte também daquelas referências: também vai conceber textualmente a criação, através da forma sincrética, aparentemente não-literária, o que justamente serve à simulação de uma luta com a realidade, e não com o texto. O sincretismo marca, de certa forma, parte de toda a prosa nacional, que se vale muito da incorporação em maior ou menor grau narrativo de formas não-ficcionais, como a memória e o documental para esvaziar-se da literatura, a literatura torna-se texto documentário, o que, em si, também não passa de “texto”. O interesse da literatura pelo “problema” não exclui o problema do “como”.

E o que acontece em *S. Bernardo*? Permanece a chave irônica ou se assume o realismo, mesmo que subjetivo? Aparentemente, há a mudança para o realismo rural, embora a discussão textual e, principalmente, a apresentação do romance venham de uma concepção também fragmentada. De tal maneira, a leitura que aqui se propõe é de que o realismo é ainda uma permanência no texto, embora se trate de uma permanência em conflito. O escritor realista luta contra o texto, sua vontade final é que o texto não existisse, que fosse transparência para o real. No caso, o real exterior em tensão com a subjetividade, que com a realidade interage através daqueles “desordenados impulsos interiores” (Candido, 2006, p. 83) A luta contra o texto aparece na folclórica insatisfação e mesmo aversão de Graciliano por seus próprios escritos,

mas é no texto mesmo de *S. Bernardo* que a podemos captar através da interpenetração entre drama de fundo documental e metalinguagem. A literatura da modernidade é aquela que se faz com os escritores lendo ao escrever, o que implica sempre numa dimensão reflexiva da literatura e num posicionamento particular no campo literário. O que postula o lugar-comum da opção generalizada pelo documento direto nos escritores do romance de 30, não importa se documento social ou psicológico, é que tal literatura é mais “autêntica” do que a literatura das vanguardas, pautada em “artificialidade” textual. Então, qual o porquê do livro dentro do livro, dos narradores-autores que estão o tempo todo a verificar a instabilidade mesma da palavra escrita? O que temos é a politização da estética (que não é a mesma coisa que o realismo socialista), uma tentativa de criar a inteligibilidade material do texto, o que implica, no limite, em propor uma obra literária que esclarecesse sua própria materialidade demandando o leitor, ultrapassando a mera ruptura de linguagem em direção a uma necessidade de socialização da recepção do literário. Ora, integrar a arte na vida é a utopia de toda a vanguarda do século XX. A continuidade relativa entre 22 e 30 expressa, por exemplo, em Lafetá, que a modernidade é a base dos dois momentos, mas o funcionamento estético é privilégio da década de vinte, enquanto os autores posteriores estariam sob a órbita do projeto ideológico. Sim, mas não só (e Luís Bueno o demonstra, propondo a distinção utópicos X pós-utópicos). A literatura enquanto parte da sociedade em que atua, continua funcionando enquanto um campo artístico, isto é, também sob critérios de definição interna, logo, estéticos mesmo em momentos de pressão ideológica. A negação do Modernismo que muitos autores iniciantes na década de 30 fazem, como é o caso de Graciliano Ramos, é também posicionamento estético, estratégia frente ao campo literário.

O problema da possibilidade e do valor da escrita é parte estrutural da composição de Graciliano. Além de ser uma discussão da relação entre literatura e sociedade, é também um posicionamento literário. É nesse sentido que pensamos no funcionamento híbrido de documento (fragmentado) e de metalinguagem em *S. Bernardo*, explicitando a tensão entre formação e forma. A autenticidade é o sonho da modernidade de uma escrita “sem escrita”, ligada ao fôlego vivo da enunciação. A metalinguagem seria, portanto, também uma

discussão de Graciliano com o campo literário, propondo um engajamento não tendencioso, mas crítico.

Havia, é claro, um mal-estar no Brasil da década de 1930, que ia da desconfiança no liberalismo às instabilidades revolucionárias. Naquele período, tudo parecia ser depoimento, como se os escritores estivessem diante do processo definitivo, sob investigação ou julgamento. Ora, um dos modos de articulação entre a matéria bruta, regional e a recepção urbana das obras é justamente pelas referências à escrita num contexto arcaico. É a modernidade que permite a constatação do fracasso da modernização, pois é justamente o contato conflituoso do mundo arcaico rural com a modernização que permitirá a Paulo Honório a escrita, isto é, a abertura para a sensibilidade: se todo contato com a modernização técnica era exaltado, a modernidade das relações humanas se mostrou impossível, mas foi seu sacrifício que criou a abertura, mesmo que aparentemente inútil ou antieconômico. Por isso é crítico o realismo em *S. Bernardo*, numa avaliação negativa do presente, pois nem a escrita o redime. O culpado, na literatura de Graciliano, é a modernidade, o movimento. Paulo Honório, no seu malogro final, idealiza o retorno ao primitivismo rural, à suposta estabilidade da imobilidade. Há uma relação ambígua com a modernidade na maioria dos autores rurais de 30. A modernidade é negativa (ou pelo menos ambígua), por exemplo, no Lúcio de *A bagaceira*, onde o contato com a palavra escrita desencaixa o homem da terra. Ocorre que o enfoque crítico de Graciliano é proporcionado justamente pelo aprofundamento na subjetividade do atraso. Aqui concordamos com T. Adorno, em seu texto “Posição do narrador no romance contemporâneo”, para quem é possível captar melhor a totalidade social da modernidade a partir da imersão subjetiva mais exasperada, pois é ali que o eu, o antissocial, reverbera.

Para nossos objetivos foi instrutiva a verificação de que o modo pelo qual Paulo Honório chega à escrita em *S. Bernardo* destoa completamente daquele indivíduo calculista e incorporador, que sabe duelar nos diálogos com o vizinho poderoso ou com o bacharel falido que lhe vende a fazenda (em parte, é o que propõem Rui Mourão, Lafetá e Costa Lima: para eles, trata-se de homologia proprietário-escritor). Sua escrita é, para ele, algo impossível de se definir, uma vez que é pela via do irracional, do irrefletido e mesmo do acaso que ela acontece. Aqui, estamos mais próximos de Abel Barros Baptista, ainda que este

não faça a interpenetração de linguagem e representação da ruralidade, fixando-se no texto e não na dialética de texto e contexto. Apesar dessa submissão ao acaso, aos “*de repente*”, o processo de escrita é sempre descrito como incômodo e fisicamente doloroso. A memória simula o documental, mas espalha-se em múltiplos alvos, pois é percepção e lembrança, porém é também desejo e asserção, uma vez que parte da desorganização típica do real interiorizado (é importante distinguir no entanto o que é seu projeto de escrita daquilo que realmente se efetiva). Assim, nas passagens mais factuais de *S. Bernardo*, ali está sempre Paulo Honório escrevendo, aparentemente “ao vivo”²²⁹ e inseguro sobre o sentido de seu fazer, expondo-nos tal operação física e existencial.

É pela escrita que ele se vai dar conta daquele nó em sua relação com a sensibilidade. A constatação, talvez, é de que sem a escrita (sem a arte, portanto) não se aprende a refazer o percurso do problema (o que talvez o ajudasse a desfazê-lo), porém, a escrita não pode, sozinha, desfazer o travamento da sensibilidade. A escrita se produz modificando um suporte, o papel. Atividade em que o tato, a vida física da escrita, é tão importante quanto a abstração que ela impõe à realidade pela manipulação da linguagem.²³⁰ Escrever é o modo de apreender, de tomar posse do sentido, da memória, da existência. É no próprio fazer físico da escrita que se dá tal posse. Imbricam-se ali o ato e o personagem. A escrita é uma posse: ela cristaliza as palavras, os pensamentos. Ela os detém e a eles se impõe. Trata-se, no entanto, de uma posse inversa àquela forma de violência contra o outro e contra as coisas delineada por Antonio Candido na análise do livro. É uma posse, digamos, antieconômica, ou de uma economia das perdas, de uma economia negativa,

²²⁹“O personagem-narrador comparece em cena enquanto se acha ocupado com a composição. Nas tomadas que se sucedem, é mostrada aos leitores, além dos acontecimentos do palco, a carpintaria dos bastidores. Definem-se desde logo os dois planos de desenvolvimento do romance. No primeiro capítulo, o autor força a impressão de realidade dessas perspectivas situando Paulo Honório como que fora do texto” (MOURÃO, 2003, p.55)

²³⁰ Na discussão a seguir, Graciliano Ramos seria facilmente lido como um autor que privilegia a linguagem e não a propaganda política, o que só destaca sua representação romanesca: “quando o discurso se centra tonicamente, sobre o meio da comunicação (ou seja, sobre a mensagem jackobsoniana), ou seja, sobre a própria linguagem, então é possível que um alto teor de criatividade, que se manifesta na investigação, na dúvida, na crítica, sobre as próprias possibilidades para se estruturar e realizar a comunicação. Uma profunda preocupação e um pôr em causa os seus próprios recursos comunicativos é característica definitiva do discurso poético. Preocupação, dúvida e investigação que estão ausentes de todo o discurso cuja tônica esteja no receptor, como o discurso político.” (CASTRO, 1976, p.46)

própria à autonomia do literário. Percebe-se que ideologicamente há um impasse entre Graciliano Ramos e a maioria dos jovens autores de 30: para Ramos, deve-se desconfiar da linguagem, enquanto para os demais se deve confiar nela, na sua capacidade de transposição, por isso os logros implícitos que praticam e por isso a exposição do logro feita de forma explícita para o leitor por Paulo Honório. O que se retém, portanto, na escrita, é o inverso daquele processo de tomada de posse sobre as pessoas e sobre a fazenda, daquela formação do burguês brasileiro que muitos críticos leram no romance. A escrita, como insinua Antonio Candido, é o movimento de violência contra o próprio Paulo Honório.

Nesse sentido, portanto, a escrita é a antieconomia: ciente de sua conquista-derrota, Paulo Honório termina o livro na combinação da escrita como trabalho físico e como inevitabilidade de um vazio. A objetividade que parece tomar as ações e a caracterização do personagem na primeira metade do livro passam a ser contaminadas pelo veneno da linguagem humanista de Madalena na segunda metade. O tempo objetivo dos enunciados passa a ceder espaço para o tempo impreciso da enunciação, tomado por vazios, zonas escuras, pios de coruja, uma carta de suicida de que só se lêem trechos, fragmentos, elipses, rupturas. A subjetividade narrativa, nesse sentido, entra em choque com a objetividade inicial, deslocando a caracterização de Paulo Honório e o deixando, inevitavelmente, na solidão escura de sua selva selvagem, que não é frondosa, mas essencial e áspera. A escrita que é figurada a partir do lugar da emissão especificamente rural explicita o dilema entre forma e formação, discutindo a literatura como possível mediação. A figuração da escrita no mundo rural, desse modo, é essencialmente um lugar de tensão (ou de conciliação problemática) entre forma literária e discurso sobre a formação social. Rural e livro são mundos contraditórios, porém, parece só ser possível tratar esteticamente do rural a partir das considerações do literário (do livro).

Em termos de representação, *S. Bernardo* contrapõe o rural e o urbano com a introdução de Madalena. Primeiro, na conversa com a tia da professora, no trem, quando o rural é defendido por Paulo Honório no plano da superioridade em relação à miséria urbana e à própria vida da professora (além dos poderes curativos). Depois, quando indica a Gondim que convide Madalena. O jornalista sugere a poesia do campo, e no fim introduz o “patriotismo”. Madalena diz querer

morar no campo, por acordar cedo e para cuidar de um jardim. Longe dela, portanto, o campo enquanto produção de Paulo Honório.

Se do ângulo do conhecimento a visada do narrador é problemática (enquanto insiste na presença dos óbices que se interpõem entre o eu e os outros), no que toca à expressão afetiva há uma tonalidade difusa de mal-estar. (...) Esse matiz entre cinza e negro que se espalha pelas páginas do memorialista já se advertia no modo pelo qual Paulo Honório em *S. Bernardo* e Luís da Silva em *Angústia* encaravam as demais personagens e a si mesmos. Viviam ambos em clima de suspeita e culpabilidade. Em ambos o motivo último da escrita tem a ver com o remorso. Um sentimento turvo que nada parece apaziguar, pois não é nem a contrição do arrependido, nem o mergulho nas águas tépidas da autocomiseração. O que punge o narrador é a consciência de uma infelicidade que, embora comum a todos, não consegue ser partilhada. Uma consciência infeliz que separa, que irrita e estorva a comunicação. Dialeticamente, o remorso, que é efeito de uma quebra (culposa ou não, sempre angustiante) no processo de comunicação, acaba movendo o sujeito a empreender o seu único projeto de relação continuada com o outro: a palavra escrita, que converte o próximo em leitor distante, e o interlocutor presente e molesto em sombra ignota e muda. Talvez cúmplice. (RAMOS, 1953, p.227-28)

O burguês quer alguma distinção que o aproxime da nobreza. Até Paulo Honório, se pensarmos, deixa em aberto essa possibilidade. Alguém “sem origem” pode ter qualquer origem, como um Moisés que não tenha sido reconhecido. Não cremos nisso, mas a possibilidade lógica para a fantasia existe. Explicita sua condição de romance para o leitor. Até pelo arbítrio do narrador, no ponto da coisa pensada, refletida, fica exposta a reflexão ao leitor. Como o discurso é uma propriedade, a obra coletiva é impossível, pois de algum modo implicaria uma enunciação (e assinatura) coletiva. Graciliano faz o narrador chamar o tempo todo a atenção do leitor para a técnica do romance, enfatizando por dentro sua condição de romance, reassinalando-a, justapondo-lhe reiteradas assinaturas. O romance de um capitalista só pode ter uma voz. *S. Bernardo*, portanto, é o romance da voz do expropriador. Mas, será também a voz da confissão?

“Creio que só se poderá explicar a narrativa pessoal interpretando o livro como uma confissão. (...) E para que, senão para se livrar de uma obsessão dolorosa, haveria ele de escrever a sua vida?” (MIGUEL-PEREIRA, p.84)

Em *S. Bernardo*, o narrador se põe o tempo todo a justificar-se. Antepõe-se todo o tempo, negociando previamente os andamentos. A estratégia não é

necessariamente conciliatória, pois seu contrário também pode ser pensado: a digressão e a justificativa como disfarces para a própria narrativa “moral” de Paulo Honório. Um sujeito que passa dois capítulos explicando ao leitor como tentou inicialmente escrever o romance é um sujeito que quer se fazer aceito moralmente. A simulação (à maneira de algo como “tentei fazer o romance de outra forma, mas só posso fazer da minha maneira, que é a maneira real, como a vida é/foi”) se dá para convencimento do leitor, captação de sua simpatia. Paulo Honório se responsabiliza a nossos olhos para que o isentemos. Não nos ilude com a representação rural da transparência. O acesso ao outro é dificultado justamente pela linguagem, pois se sabe que há várias linguagens: a dos livros técnicos, a de Camões, a de Madalena, a da oralidade etc. E se desconfia também que a exposição do real não pode ser realizada pela instável linguagem. Para o narrador, a falta de representação é resolvida com uma desculpa esfarrapada da própria diegese (mas veja-se que, mesmo aqui, o autor parece mandar uma mensagem que o diferencia da literatura predominante, como a do então aclamado *Menino de engenho*):

Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente minha narrativa dá ideia de uma palestra realizada fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de matas, usinas e canaviais. Muitos canaviais, mas este gênero de agricultura não me interessa.” (RAMOS, 1953, p.79)

7 CONCLUSÃO

Alguns dos livros mais citados (ou mais influentes) nesta tese, à exceção dos romances, não têm conclusão. É assim com E. Auerbach (2002), que traz um prólogo de 4 páginas, com F. Fernandes (2005), com Waizbort (2007), com Bueno (2006), com Schwarz (2000), com Williams (2011) e com Candido (2007). Ainda que alguns tenham capítulos finais com aspecto de conclusão, parece-nos que a totalidade perseguida pela perspectiva materialista de todos eles, impede a completude, dada como positivista, não dialética. Pensamos da mesma forma, o que nos conduzirá a uma conclusão bastante breve. Na medida em que operamos com a báscula da dialética, o próprio movimento da análise nos pareceu suficientemente conclusivo (ou aberto, como se queira). Desse modo, pensaremos nesta conclusão um motivo comum à mediação do romance rural, que é a relação entre centro e periferia. Antes, porém, será necessária uma questão de método.

A dificuldade do romance rural em plasmar na mesma matéria a representação da vida social e a dimensão da subjetividade, é vivida de modo positivo com nossa própria análise a partir do materialismo histórico. Primeiro o romance. Há, na mediação, naquele movimento de diferença necessária do narrador em relação à matéria (a operação de dar voz e de tomar a voz do Outro a partir da forma letrada), a difícil solução do impasse evolucionista. Em tal interpretação dualista operada na forma ficcional, o mundo rural, de consciência coletiva tradicional e homogênea, aboliria a individualidade em nome do todo. Assim, quando Lúcia Miguel-Pereira se queixa, em “*São Bernardo e o mundo seco de Graciliano Ramos*”, que o defeito do livro era “ser bem escrito demais” (MIGUEL-PEREIRA, 1992, p.82) para o áspero e de tosca alfabetização Paulo Honório, o que se tem é exatamente uma discussão sobre individualidade. Ao enfatizar o defeito de adequação, Miguel-Pereira não consegue ler justamente a dimensão da metalinguagem na obra, supondo que os dois primeiros capítulos sejam marcados pela presença do próprio Graciliano Ramos. Do mesmo modo, temos o problema em *Cacau*, que restringe a subjetividade individual aos personagens de origem social elevada, Sergipano e Mária. Na sequência, o problema materialista de método.

Estudando a questão da individualidade em Karl Marx, Victor Molina, em “Notas sobre Marx e o problema da individualidade”, aponta que o interesse da análise, no autor, não estava no indivíduo, mas nas relações sociais que estes estabelecem para a consecução de sua vida material. As relações sociais é que configuram o indivíduo e estão estabelecidas no prisma do antagonismo de classes: “A sociedade existe para os indivíduos como o resultado das relações em que se situam. Os indivíduos existem “nestas” relações apenas como determinados pelas determinações sociais fornecidas pelas relações como tal.” (MOLINA, 1989, p.298) A generalidade metodológica, como se percebe, é dada pelo próprio sistema social de base. No capitalismo predomina a indiferença mútua e assim a ênfase da análise deve pesar sobre as relações. Os indivíduos precisam ser vistos como “personificações de categorias econômicas, corporificações de relações de classe e interesses de classes particulares.” (ibid, p.303) O que é um problema no plano do romance, gênero burguês, converte-se em vantagem no plano do conhecimento crítico. Os ganhos são muitos em termos comparativos, pois é justamente nas categorias de representação, de ideologia etc. que o autor é pensado também como personificação contraditória, permitindo que a referência biográfica, se houver, aflore apenas do enfrentamento da forma literária e não a partir da concepção da autoria no plano meramente burguês. A experiência da mediação, por conseguinte, pode ser generalizada a partir da comparação dialética das personificações sociais.²³¹ Em última instância, a assinatura é personagem econômico. Nem a consciência nem a vontade individual afetam a natureza das relações de produção.

A dialética de localismo e cosmopolitismo, discutida por Antonio Candido (2000), em *Literatura e cultura: de 1900 a 1945*, mas que pode ser lida na base de todo o pensamento do crítico, refere-se às orientações presentes no mundo cultural entre ser ou não ser local/regional/brasileiro diante das constrictões ocidentalizantes. O problema do romance rural repõe tal questão a partir da mediação operada por agentes letrados sobre matéria iletrada. Como já situamos a questão no capítulo 1, gostaríamos apenas de retomá-la pelo aspecto da interiorização (formal e ideológica) que está implicada nesse eterno retorno às descobertas do Brasil. A dialética de tal movimento foi pensada por Marlise

²³¹ Sobre o conceito de personificação: “Ele expressa a existência daquela indiferença a respeito de qualquer determinação não derivada das relações sociais propriamente ditas.” (ibid, p.306)

Meyer (2000) como a relação entre o “paraíso terreal” e o “homem”, a matéria humana. Os problemas, como sabemos, concentram-se na relação do intelectual com o último termo daquela equação. As sucessivas visões sobre indígenas, escravizados, caboclos, homens livres, sertanejos, operários etc. oscilaram entre a investigação e a dominação. O romance foi veículo privilegiado. Trata-se de uma operação que se conduz usualmente do centro (letrado) à periferia (iletrada), envolvendo um dilema que tomaremos aqui na fórmula extremada (e diríamos, estrutural à nossa história) de Marilena Chauí: “Como justificar a escravidão no Paraíso?” (CHAUÍ, 2006, p.63) O outro lado dessa questão, referindo-se à própria questão estética é aquele sugerido por Mário de Andrade sobre Euclides da Cunha: como tratar da seca sem a tornar bela, esvaziando a crítica social?

O romancista rural está implicado totalmente nas duas questões, na medida em que o romance rural é a expressão mais nítida dos “dois Brasis”. O romancista rural precisa lidar, portanto, com a incômoda condição de ser uma espécie de agente ideológico das cruzadas bandeirantes de interiorização do capital no Brasil. Um dos dados mais evidentes, sugerido por Fernando Gil na sua abordagem do romance rural, é o dilema da violência, solução dos conflitos nos romances rurais (ou entranhada de tal modo na estrutura de mando, como nos livros de Lins do Rego, que é a violência mesmo a estruturadora da cotidianidade rural). Chauí sugere que a violência como representação do mundo sertanejo engendra aspectos míticos que corroem a racionalização da própria dominação tradicional e pessoal. A violência e o mítico são impedimentos para a lei (e portanto, para o próprio romance burguês).²³² Entramos aqui no problema da especificidade local da mediação entre letra e matéria, mediações autoritárias, portanto.

Para Chauí, como se viu, a perspectiva autoritária predominou no alcance mesmo daquelas mediações próprias à representação do mundo rural. Existe, porém, um dado pouco trabalhado nessa perspectiva da filosofia política:

²³² “Essa longa construção do sertão mítico, que começa nos autos de Anchieta, passa pelo determinismo de Euclides, aloja-se na ideologia integralista da mentalidade sertaneja e na getulista das entradas e bandeiras, encontra sua culminância em *Grande Sertão: veredas*, que retoma o sentido jesuíta inicial do embate entre duas forças cósmicas, Guimarães Rosa escrevendo que “sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” E forte com as astúcias, sabemos, é o Diabo.” (CHAUÍ, 2006, p.69)

a implantação da modernidade capitalista como inerente à nossa especificidade na “lei do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo”. Será preciso verificar aí o lugar social do intelectual.

Para pensarmos em dados mais gerais da condição do intelectual na periferia do capitalismo, retomemos algumas das reflexões de Ángel Rama (1985). Antes, porém, algumas observações do sociólogo alemão Max Weber (1979), em “Capitalismo e sociedade rural na Alemanha”. Ali, Weber discorria sobre a relação entre capitalismo e intelectuais num país de desenvolvimento tardio e periférico: uma “aristocracia da educação”, ao mesmo tempo profissional e autônoma, rejeita, “num velho país civilizado” (dando como exemplo contrário o intelectual profissionalizado e liberal do Estados Unidos), o avanço capitalista, aliando-se à política conservadora ruralista (nada muito diferente do que se pode ver no texto de Heidegger discutido nesta tese):

Duvidam que o domínio do capitalismo possa dar garantias melhores e mais duradouras do que a aristocracia do passado à liberdade pessoal e ao desenvolvimento da cultura intelectual, estética e social que eles representam. Só desejam ser governados pelas pessoas cuja cultura social consideram equivalente à sua; preferem, portanto, o domínio da aristocracia economicamente independente ao Governo do político profissional. (ibid, p.422)

O mandarinato alemão rejeitava sob ideologia romântica a racionalização do mundo (no plano da matéria, não no plano da cultura), isto é, a democratização social que trazia a burguesia para a concorrência no campo intelectual (com o jornalismo, a universidade técnica etc.), e a própria monetarização da atividade intelectual, agora chamada de “trabalho” intelectual: na submissão do intelectual ao capitalismo, agora seria preciso vender a força de trabalho e sair do eixo das relações “espirituais” e informais com a aristocracia do mecenato. A autonomia intelectual se fez sob a ideologia aristocrática, carregando o passado para o presente. Instituiu-se, assim, uma tradição histórica de crítica ao capitalismo.

Se os intelectuais dos Estados Unidos são apontados como exemplo oposto ao alemão (e também Ángel Rama comenta a ideologia da livre iniciativa no ideário intelectual estadunidense), como fica a situação do intelectual da “cidade letrada” da América Latina? Em verdade, ele se diferencia dos dois modelos: a) do europeu tardio oitocentista, com a ideologia do ruralismo

aristocrático e rejeição do capitalismo, b) do estadunidense, com a ideologia do herói intelectual profissional e utilitário (o advogado, o jornalista) e com a convivência orgânica entre mercadoria e trabalho intelectual. Para Rama, a aliança do intelectual latino-americano não se dá com uma ideologia (a aristocrática detectada por Weber ou a burguesa dos EUA), mas com o poder: os intelectuais como carcereiros simbólicos da ordem, adaptando-se como parasitas às mudanças históricas (e nelas tentando influenciar). Lembremos, por exemplo, de Antonio Candido (1995) quando, em “Uma palavra instável”, propõe que a noção de “nacionalismo” tenha oscilado entre a exaltação patrioteira da direita e uma visão amarga e realista da esquerda. Lembremos também do compartilhamento estamental (mas não de ideias) entre conservadores e liberais durante boa parte do século XIX: pode-se falar aqui em espelhamento de classe em volta ao poder.

Por isso, as características essenciais da “cidade letrada” de Rama apontam para o conservadorismo na própria constituição do campo intelectual. Em termos de Pierre Bourdieu, pode-se dizer que as heterodoxias intelectuais só alçam vôo próprio em condições de mudança estrutural. Só a Revolução de trinta logrou legitimar a sobriedade regionalista como integrada ao sistema literário. Buscar explicações unicamente nas conquistas formais dos modernistas paulistas (como o rebaixamento da linguagem, por exemplo) é propor uma autonomia do campo intelectual que de fato ele não tem, e não o tem por condições historicamente estruturais. Daí Antonio Candido dizer que a Revolução de 1930 teve efeito integrador de uma nova legitimação intelectual e artística. Para Rama, há certa passividade em relação à história do que qualquer organicidade ideológica (isto é, os intelectuais atuando como “construtores” e não apenas sendo rebocados pelo poder). Parece haver, portanto, uma quase nulidade do trabalho intelectual latino-americano em mudar a história (como se diz da Revolução Francesa, interpretada por Hegel como revolução intelectual). Uma função de aparência e cárcere simbólico da ordem, pois.

Rama não oferece perspectiva otimista para a atuação da “cidade letrada”. Embora o autor associe o letrado à cidade, ao burguês e à destruição do rural, pelo menos no período histórico em questão, sempre se aponta para o conservadorismo intelectual (que teria raiz justamente naquele ruralismo de concentração fundiária e de exportação primária que nos é estrutural), ciosos de

sua condição de tradutores simbólicos. Mesmo parte do prestígio dos intelectuais teria sua matriz na superposição inicial entre intelectuais civis e religiosos (e funções idem), dando ao intelectual o prestígio do divino e da onisciência. Não se trata, pois de simples associação entre capitalismo e “cidade letrada”, pois a intelectualidade traz em si aqueles componentes de associação ao poder também tradicional (e rural), conjugando e classificando modernidade e atraso: controlando, pela linguagem legitimada, a disseminação democrática da própria modernidade.

Como poderíamos pensar tal mediação? Luís Bueno propõe a noção de “turismo” para investigar a mediação do escritor letrado em relação à matéria iletrada rural. Entendemos que tal chave de leitura não pode abdicar dos temas acima discutidos em Rama, compreendendo a posição social dos discursos de alteridade. Para Bueno, a intenção é a de “superar o paradigma espacial que embasa um conceito como o de “regionalismo” (derivado do nativismo) e compreender como parte do mesmo problema (o da alteridade) a representação do caipira que mora longe daquela elite e do pobre seu vizinho.” (BUENO, 2012, p.111) Partindo de uma concepção de turismo como possibilidade de exercício da alteridade (para além do mero deslocamento espacial), Bueno discute a leitura do regionalismo por Lúcia Miguel-Pereira. A autora situou no plano do turismo os empreendimentos literários entre Valdomiro Silveira (que estreou em 1891) e a criação do Jeca Tatu por Monteiro Lobato, quando se abriria na ficção brasileira um tratamento não-turístico do rural. Luís Bueno discorda da tese “regionalista” da autora, propondo que o deslocamento dos autores que ela chama de turistas vincula-se mais à experiência da alteridade que à relação com a espacialidade regional: “É um turismo que mede a sua distância do outro e, ao mesmo tempo, procura os pontos de contato.” (ibid, p.117) O regionalismo, naqueles autores, seria um “problema subsidiário” (ibid, p.117) O que estaria em jogo é a mediação cultural entre ruralidade e urbanidade:

No tipo de turismo de que estamos tratando, o dos escritores brasileiros, o local é o mundo de uma elite letrada, e o exótico é, salvo engano, todo o resto. O intelectual, no Brasil, sempre fez o gesto corajoso – embora muitas vezes também desastroso – de ir ao encontro desse exótico, praticando as mais diversas formas de turismo e sendo criticado pela forma como fez esse gesto. (ibid, p.118)

O problema da alteridade, assim, é dado como central e “original” da literatura brasileira, com ressonância na literatura contemporânea.²³³ A alteridade, não nos esqueçamos, quando se volta para o distante agrário, impõe de modo mais confortável a condição de legítimo habitante da cidade letrada, cauterizando a distinção do intelectual. O exótico, de resto, acentua o dado ficcional, ainda que pelo viés do documental. Angel Rama discute exatamente esse ponto no seu *A cidade letrada*, quando contrapõe a ideologia da cidade letrada à cidade real. A cidade letrada brasileira, para Bueno, mantém-se necessariamente no plano da experiência da alteridade, pois não se deu a mudança estrutural significativa. Autores dos anos trinta, independentemente se sob matéria rural ou urbana, “lidam, a partir do mundo letrado, com o mundo do iletramento” (ibid, p.119) Bueno postula que o narrador de *Menino de engenho*, por exemplo, compõe um turismo “de dentro”, “onde o mundo da propriedade rural nordestina não aparece como lugar exótico” (ibid, p.119) A distância seria uma distância “de classe”, mas não de relação com o lugar. Nesse ponto, vemos como se casam as propostas de Rama e de Bueno, entendendo-se a operação de interiorização típica do “turismo” no plano das relações sociais antagônicas, o que obriga à observação da situação do intelectual naquele plano. Como vimos no capítulo 4, nossa tese apontou em outra direção, na medida em que entendemos que há uma distância entre narrador e protagonista nos livros iniciais de Lins do Rego. O protagonista é representado como tendo sua formação no engenho, mas o narrador fala de um lugar distanciado, de modo que sua intimidade regional é um jargão da autenticidade. Se a evidência nos parece maior em *Bangüê*, pois ali também o personagem já está distanciado do lugar, o narrador dos livros anteriores não muda de figura. A chave para tal interpretação pode ser buscada diretamente no início do livro de estreia, pois já existe um desnível prévio que dispõe uma separação original: Carlos de Melo é filho da cidade. A presença icônica da cidade, justamente por não estar descrita (assim como não se tratará do período de formação “literária” do narrador, sua

²³³ “O que se pode afirmar é que, se trocamos o interesse nativista que dá sustentação à ideia “vencida” de regionalismo pela ideia de alteridade, ganhamos a percepção de que o problema do crítico hoje é o de lidar com uma tradição longa que nos constitui e, ao mesmo tempo, enfrentar o desafio de analisar certos desdobramentos contemporâneos do problema do “ponto de vista interno”, por exemplo, que se repõe em certa literatura recente “da periferia” ou “marginal”. (ibid, p.126)

vida na boemia intelectual), é um silêncio que pesa o tempo todo para a sensação de inadaptação (o que só acentua a distinção do narrador em relação ao meio). Invertendo a fórmula célebre de Paulo Emílio Sales Gomes,²³⁴ poderíamos dizer que o local, o exótico, o Outro, não nos é estrangeiro, pois tudo o é. O “tudo” aqui não se refere, como na fórmula cosmopolita de Sales Gomes, à cultura dos países do capitalismo de ponta, mas à própria subalternidade local, seja a urbana ou a rural (aumentada, por sua vez, em virtude do próprio deslocamento espacial). A posição social do intelectual conduz inevitavelmente a tal deslocamento. O decisivo, portanto, no plano da mediação, é como o intelectual, o escritor, vão lidar com a questão da representação. A consciência crítica de tal deslocamento, isto é, da posição em relação à totalidade da estrutura social, é vista por Luís Bueno em Guimarães Rosa e Graciliano Ramos: “a consciência das distâncias que nos separam do outro está nas fundações da obra do alagoano” (ibid, p.121)

Sendo assim, a consideração da questão da alteridade proposta por Luís Bueno (2006), na fórmula de “dizer o Outro”, na dimensão específica da ruralidade, deve considerar que o mundo rural é ao mesmo tempo muito próximo (em termos de estrutura social e origem dos intelectuais) e também muito distante, sendo o Outro mais afastado da palavra letrada da literatura (se não consideramos os indígenas).²³⁵ Ocorre que dizer o Outro (na representação realista), implica igualmente em dizer-se dizendo o Outro no plano mesmo das relações sociais antagônicas. À maneira dos bacharéis ocupados em “cavar promotorias”, o romancista cava a possibilidade da assinatura legítima, regendo o popular e o regional, em romances que são verdadeiros retratos de interpretação (termo tão ambíguo quanto a posição dos narradores rurais).

Não se entende a representação do Outro se não a tomamos também como estratégia legitimadora (encenada, em muito, nos próprios romances, isto é, na própria forma literária) para o próprio autor. A autoridade em transpor o real para o ficcional erige-se menos na autoridade do documento e mais na autoridade do intérprete, ainda mais em romances em primeira pessoa, que

²³⁴ “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se resolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.” (GOMES, 1980, p.77)

²³⁵ O indígena, salvo engano, é eclipsado na literatura de 30. Além disso, veja-se, por exemplo, o desprezo com que o tratam os ensaios de Gilberto Freyre e de Sérgio Buarque de Holanda.

acentuam a retórica da sinceridade. Esta figuração do figurador, que ocorre nos romances, deve, no entanto, ser sutil o suficiente para que se naturalize dentro da própria representação das relações sociais e da história das formas, de modo que não se exponha a *illusio* das regras retóricas e ideológicas do campo intelectual, sob pena de excomunhão simbólica e institucional.

Esta tese foi escrita num período além do usual. Ela foi postergada, abandonada, enfrentada em diversas circunstâncias. Ela submergiu diante da vida e de minha própria dificuldade em articulá-la como trabalho acadêmico, que tem por natureza a explicitação antecipada de objetivos, métodos e alcances (repisados a cada passo nos repetidos sumários internalizados na argumentação). A leitura desta tese, ao contrário, não antecipa, de quando em quando, a arquitetura da argumentação. Minha intenção foi de que fosse uma tese viva, o que se trata logicamente de embarcar na heterogeneidade acadêmica. Adorno escreveu que o ensaio responde com descontinuidade a uma realidade descontínua: trata-se de um trabalho de especulação infinda. Mas este ensaio só terminou por ser uma tese: só uma tese termina. Impossível, como sugeriu Herberto Helder (Ou o poema contínuo), termos nossa “ou a tese infinita”. Teses, além disso, são quase trabalhos coletivos, fruto de pensamentos institucionalizados e discussões constantes de passagens do texto com colegas especializados. São também viagens a congressos e visitas a bibliotecas e materiais inéditos. Não fiz nada assim, pois dispus basicamente da minha biblioteca in progress, isolado no interior. Aprendi demais com Fernando Gil e Luís Bueno, mas eles não têm culpa nenhuma sobre a forma como discuti seus temas de predileção. Talvez o trabalho não passe para alguns de uma mescla descosturada de sociologia e crítica literária, com verdades e sofismas justapostos. É que a meditação foi sempre exílica, e Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos passaram quase a ser fantasmas no meu “labirinto da solidão”. País solitário, escritor solitário. A escrita, sem tais trâmites, teve impulso sempre sob circunstâncias carismáticas, extraordinárias, ainda que o trabalho de pesquisa e cruzamento de dados tivesse na racionalização seu norte. Falando em norte, peço ao leitor que perdoe o tradicionalismo de meu léxico. Tentei contrabalançar o ranço com a montagem aberta dos capítulos, e com a própria orientação dos raciocínios. Como a tese é sobre a escrita, nada mais justo que

tivesse todos os problemas que relato. Seria até interessante repensar, na academia, se o acesso de escritores aos quadros discentes tem vantagem, pois como escritor realmente não conseguia terminar o trabalho. Vivi esta tese como vivi os meus livros de poesia. Todos os problemas da vida que adiaram a conclusão deste trabalho, na verdade, foram problemas de escrita. Assim, a opção pela terceira pessoa foi natural, pois encobriria o que na verdade há de autobiográfico nesta tese. Não minha vida, mas minha escrita foi aqui autobiografada.

8 REFERÊNCIAS

ADERALDO, Cego. **Eu sou o Cego Aderaldo**. São Paulo: Maltese, 1994.

ADORNO, Theodor W. **Introdução à Sociologia (1968)**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

_____. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

_____. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ALENCAR, José de. **O nosso cancioneiro**. Campinas: Pontes, 1993.

ALMEIDA, Alfredo W. B. de. **Jorge Amado: política e literatura**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979.

ALMEIDA, José Américo de. **A Bagaceira**. (Ed. crítica) Rio de Janeiro: José Olympio/João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989.

ALMEIDA, José M. Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ALVES, Ricardo Luiz Pedrosa. "As viagens do telúrico José Lins do Rego". In: CADERNOS DA SEMANA DE LETRAS. Curitiba, UFPR, 2009. pp.17-29.

_____. **O engenho e a arte. A visualização do engenho de cana-de-açúcar em José Lins do Rego**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, 2010.

AMADO, Jorge. **Cacau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. _____. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **O país do carnaval**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

_____. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1992.

_____. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976a.

_____. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, 1976b.

ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: FDT, 1998.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Ressentimento da dialética. Dialética e experiência intelectual em Hegel. Antigos estudos sobre o ABC da Miséria alemã**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARANTES, Otília B. F. et al. **Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARAÚJO, Humberto H. de. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. In: **Revista Letras**, n.74, p.119-132, jan/abr 2008.

ARINOS, Afonso. **Pelo sertão**. Rio de Janeiro: F. Briguiet&Cia, 1947.

ARNT, Gustavo Abílio Galeno. **Sistema Jagunço: a dialética entre homens provisórios e sujeitos da terra definitivos no romance regional brasileiro**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2007.

_____. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. _____. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. **Autobibliografias**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **O livro agreste**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BARBOSA, F. A. **Foi a Velha Totônia quem me ensinou a contar histórias**. Revista Diretrizes, Rio de Janeiro, p. 34-35.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BASTOS, Hermenegildo José. **Memórias do Cárcere – literatura e testemunho**. Brasília: Ed. UnB, 1998.

BAUMAN, Z. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grunnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGAMO, Edvaldo. **Ficção e convicção**. Jorge Amado e o neo-realismo literário português. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Editora 34, 2004.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O pré-modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1966.

_____. Uma caixa de surpresas: nota sobre a volta do romance de 30. In: **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, nº 16, São Paulo, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. São Paulo: Zouk, 2004.

_____. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A Economia das Trocas Simbólicas**. SP: Perspectiva, 1990.

_____. **O poder simbólico**. (Trad. Fernando Tomaz) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRAGANÇA, Anibal; ABREU, Márcia. **Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BRAYNER, Sônia (org.) **Graciliano Ramos. Fortuna Crítica**. RJ: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

BRETON, Andre. **Poemas**. Seleção, tradução e apresentação: Ernesto Sampaio. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.

BRUNACCI, Maria Izabel. **Graciliano Ramos: um escritor personagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BUENO, Luís. Experiência rural e urbana no romance de 30. **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro. Número 16. pp. 142-156. jan./jun. 2007.

_____. Cacau: romance de propaganda. **Revista Letras**, Curitiba, n. 47, p. 11-24, 1997.

_____. O intelectual e o turista. Regionalismo e alteridade na tradição literária brasileira. In: **Revista IEB**, São Paulo, n.55, p.111-126, 2012.

_____. **Uma História do romance de 30**. São Paulo: Edusp/Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. **Literatura em campo minado**. SP: Ed Annablume, 1999.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Ficção e Confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. **Literatura e subdesenvolvimento**. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. **Brigada ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

_____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2002.

_____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASCUDO, Luis da Camara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1984.

CASTELLO, José Aderaldo. **José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo**. São Paulo: EDART, 1961.

CASTRO, E. M. de Melo e. **Dialética das vanguardas**. Lisboa: Livros Horizontes, 1976.

CASTRO, Vandersí S. Revisitando Amadeu Amaral. **Revista Estudos Linguísticos XXXV**, p. 1937 – 1944, 2006. Disponível em <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/715.pdf>. Acesso em 12 jan. 2016.

CHAGURI, M. **O romancista e o engenho. José Lins do Rego e o regionalismo nordestino dos anos 1920 e 1930**. São Paulo: Aderaldo&Rothschild; Anpocs, 2009.

CHAUÍ, Marilena. Brasil. **Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CIORAN, Emile M. **Antologia do retrato: de Saint-Simon a Tocqueville**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, E. F.; CASTRO, A. B. (orgs.) **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. Série Revisão. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

DUARTE, Eduardo Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução: Matheus Correa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ELIAS, Norbert. **Envolvimento e alienação**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

EL-JAICK, Sylmar. Crise e cárcere: a truculência na modernidade. In: HELENA, Lucia; PIETRANI, Anélia (org.). **Literatura e poder**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2006. (pp. 97-102)

FARIA, Luiz Gentil de. **A presença de Oscar Wilde na “Belle époque” literária brasileira**. São Paulo: Ed. Pannartz, 1988.

FENELON, Dea Ribeiro. **50 textos de história do Brasil**. São Paulo: Hucitec, 1986.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. São Paulo: Globo, 2005.

FILHO, Adonias. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969.

FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2002.

FRANCO, Maria Sylvia. **Homens Livres na Ordem Escravocrata**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1952.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GÁRATE, Miriam V. **Civilização e barbárie n'Os Sertões**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

GARBUGLIO, José Carlos et al. **Graciliano Ramos**. SP: Ática, 1987.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

GIL, Fernando Cerisara. A crítica e o romance rural. In: **Revista de Letras**, SP, v. 48, n.1, pp. 85-100, jan/jun, 2008a.

_____. Contribuições da crítica latino-americana para o estudo do romance rural brasileiro. In: **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v.12, n.1, p.181-196, jan./jul. 2008b.

_____. **Ensaio sobre a formação do romance brasileiro. Uma antologia (1836-1901)**. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

_____. Impasse e conciliação: a posição do homem livre pobre em *O tronco do ipê*. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.18, 2011

_____. O impossível percurso de Torna-Viagem. In: **Terceira Margem**. Rio de Janeiro: UFRJ, Sette Letras, n. 16, 2007.

_____. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GOETHE, Johann W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOMES, P.E. **Cinema, trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GUSMÃO, C. A terra é quem manda em meus romances. **Revista Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 28/06/1941.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil. (Sua história)**. São Paulo: T.A. Queiroz; Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma. Teorias dialéticas da Literatura no século XX**. (Trad. Iumna Maria Simon; Ismail Xavier; Fernando Oliboni) São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **O inconsciente político**. São Paulo: Ática, 1992.

JOBIM, José Luis. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1987.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. 2 ed. SP: Ed. 34, 2000.

_____. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1999.

LEAL, Victor N. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEBENSZTAYN, Ieda. **Graciliano Ramos e a novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis**. São Paulo: Hedra, 2010.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LEMAIRE, Gérard-Georges. **Kafka**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

LEMOS, Maria A. Brum. **O doutor e o jagunço: ciência, mestiçagem e cultura em Os Sertões**. Marília: Unimar, 2000.

LÊNIN, Vladimir I. **Lênin. Os economistas**. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

LIMA, Luís Costa. **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1966.

LUDMER, Josefina. **El género gauchesco: un tratado sobre la patria**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **Realismo crítico hoje**. Brasília: Coordenada Editora de Brasília Ltda, 1969.

_____. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACEDO, André B. De “romancistas do Nordeste” a “2ª fase da prosa modernista”: Exposição concisa dos resultados de uma pesquisa. **Darandina Revista Eletrônica**. Volume 3, número 1, novembro de 2010.

MACHADO NETO, Antônio Luís. **Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930**. São Paulo: Grijalbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. In: **Karl Mannheim: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1982.

MALARD, Letícia. **Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Literatura e Regionalismo. In: SEGATTO, José Antonio; BALDAN, Ude. **Sociedade e Literatura no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

MARQUES, Ivan. Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30. In: **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, nº 16, São Paulo, 2015.

MARX, K. **O capital. Crítica da economia política**. São Paulo: Nova Cultural, 1984.

MELO, José R. de; AMARAL, Prudencio do. **Temas rurais do Brasil**. Tradução: Raul José Sozim e Sérgio Monteiro Zan. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1997.

MELO, V. O romance nordestino de 1928 a 1961. In: **Anais do II Congresso brasileiro de crítica e história literária**. Faculdade de Filosofia de Assis São Paulo, julho 24 a 30 de 1961.

MEYER, Marlise. **Um eterno retorno: As descobertas do Brasil**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Condicionantes do desenvolvimento das ciências sociais no Brasil – 1930-1964. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. V.2, n.5, São Paulo. Out. 1987. Disponível em http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_05/rbcs05_01.htm. Acesso em 20/03/2016.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **A leitora e seus personagens**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

_____. **Prosa de Ficção: de 1870 a 1920**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. **Escritos da maturidade**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.

MIRANDA, Wander Melo. **Graciliano Ramos**. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2004.

MOLINA, Victor. “Notas sobre Marx e o problema da individualidade. In: **Da ideologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

MONTALDO, Graciela. **A propriedade da cultura: ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina**. Chapecó: Argos, 2004.

MONTENEGRO, Olívio. **O romance brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

MORAES, Marco Antonio de. “Extraordinária floração”: Mário de Andrade lê o romance de 30. In: **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, nº 16, São Paulo, 2015.

MORETTI, Franco. A alma e a harpia. In: **Signos e estilos da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. (org.) **O Romance, 1: A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica**. São Paulo: Editora Ática, 1977.

MOURÃO, Rui. **Estruturas – Ensaio sobre o romance de Graciliano**. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

NAPOLEONI, Claudio. Trabalho Abstrato, Troca e Capital em Marx. In: **Smith, Ricardo, Marx**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985.

NASCIMENTO, Evando. A desconstrução “no Brasil”: uma questão antropofágica?. In: SANTOS, A. et al. **Desconstruções e contextos nacionais**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

NAKATANI, Paulo; FALEIROS, Rogério Naques; VARGAS, Neide César. Histórico e os limites da reforma agrária na contemporaneidade brasileira. **Serv. Soc. Soc.** São Paulo, n.110, p.213-240, Jun., 2012.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (orgs.) **Literatura e realidade (s)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Ed. Olho d'Água, 1992.

PAIVA, Manuel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. In: Obra completa. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

PAZ, Octavio. **O arco a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Signos em rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**. São Paulo: Ática, 1990.

PENA, Martins. **O juiz de paz da roça**. In: Comédias. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971.

QUEIROZ, Eça de. **Os maias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. **Júlio Pomar**. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Giordano, 1996.

QUEIRÓZ, Rachel de. **O quinze**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1983.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.

RAMOS, Graciliano. **Caetés**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. **Linhas Tortas**. 5 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971.

_____. **S. Bernardo**. São Paulo: Martins, 1973.

_____. _____. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

_____. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Viventes das Alagoas**. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e Boiadas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. In: **Novos estudos. – CEBRAP**. São Paulo, n. 86, p. 75-80, Mar. 2010. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso. Acesso em 20 June 2016.

REGO, José Lins do. **Bangüê**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2011.

_____. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

_____. **O moleque Ricardo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ROMERO, Silvio. **Cantos populares do Brasil**. Tomo 1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.

RONCARI, Luiz. **O cão do sertão. Literatura e engajamento**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SALES, Germana. Ainda romance: trajetória e consolidação do gênero no Brasil oitocentista. **Revista Floema**. Vitória da Conquista, ano VII, n. 9, p. 73-90, jan./jun. 2011.

SALES, Germana.; SOUZA, Roberto. (orgs.) **Literatura brasileira: região, nação e globalização**. Campinas: Pontes Editores, 2013.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SETTE, Mario. **Senhora de engenho**. São Paulo: J. Fagundes, 1937.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

_____. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensão sociais e criação na Primeira República.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SILVEIRA, Valdomiro. **Os Caboclos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2004.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui (O narrador, a viagem).** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SVEVO, Italo. **A consciência de Zeno.** Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

TAVORA, Franklin. **O cabeleira.** São Paulo: Martin Claret, 2005.

TAUNAY, C. A. **Manual do agricultor brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TERESA – revista de literatura brasileira. n.2.SP: Ed. 34, 2001.

TROTSKY, León. **Literatura e revolução.** Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

VALLERIUS, Denise. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada” in: **ANTARES**, n.3 – Jan/jun, 2010.

VENTURA, R. Saudades do engenho. In: **Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica.** (Trad. Haiganuch Sarian) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VILLAÇA, Antonio Carlos. **José Olympio: o descobridor de escritores.** Rio de Janeiro: Thex Ed, 2001.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WATT, I. **A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo.** São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1987.

_____. **Ensaio de sociologia.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **Max Weber: sociologia.** São Paulo: Ática, 1979.

WEINHARDT, Marilene. **Ficção histórica e regionalismo: estudo sobre romances do sul.** Curitiba: Editora UFPR, 2004.

WILDE, O. **De profundis, The ballad of Reading gaol & other writings.** Wordsworth Editions Limited, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **A produção social da escrita.** São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **O campo e a cidade: na história e na literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZOLA, Emile. **Do romance.** Tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário; Editora da Universidade de São Paulo, 1995.